MARCEL CORNELOUP

livre 2

l'heure de musique

ITIONS VAN DE VELDE

Marcel CORNELOUP

L'HEURE DE MUSIQUE

LIVRE II

LIVRE DE L'ÉLÈVE

Éditions VAN DE VELDE, FONDETTES - 37230 LUYNES

DU MÊME AUTEUR :

L'Heure de Musique :

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** 25 chants, 80 dessins ou photos, 20 commentaires de disques, documents sur la musique antique.

2° **Cahier de travail** préparé pour les exercices proposés dans le livre et accompagné d'une **Iconographie** (photos à découper pour illustrer le cahier).

3° **Livre du maître.**

Livre II : 1° **Livre de l'élève.** 30 chants, 40 dessins ou photos, 16 commentaires de disques, documents sur la musique du Moyen Age.

2° **Cahier d'exercices** correspondant au livre, avec **Iconographie.**

3° **Livre du maître.**

Livre III : 1° **Livre de l'élève.** Étude des tonalités à travers pentacordes et gammes, grandes formes instrumentales et dramatiques des œuvres des maîtres, 20 chants, 16 commentaires de disques, nombreuses illustrations, documents sur la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

2° **Livre du maître.**

Livre IV : 1° **Livre de l'élève.** Évolution de la musique dans l'Europe du XIX^e^ siècle. Symphonie, Opéra, Piano, Lied et Mélodie : 30 œuvres commentées, nombreuses illustrations.
Révision du solfège et notions complémentaires, 50 chants.

2° **Livre du maître.**

La Musique à l'École : (Enseignement du 1^er^ degré).

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** Initiation musicale au Cours Préparatoire avec le soutien d'un instrument (carillon).

2° **Livre du maître.**

3° **Chants et Carillons.** Complément du Livre de l'Élève. Recueil de chants avec accompagnement de carillon.

Livre II : 1° **Livre de l'élève.**

2° **Livre du maître.**

(Éditions Van de Velde, Tours.)

L'Orchestre et ses instruments : Ouvrage d'initiation musicale indispensable à tout amateur de musique, permettant de pénétrer sûrement les œuvres des grands maîtres, de La Lande à Stravinsky. 40 œuvres commentées de façon simple et claire. Étude attrayante des instruments de l'orchestre, avec nombreux exemples musicaux, tableaux et illustrations.

(Presses d'Ile de France, Paris.)

PREMIÈRE PARTIE

Le Langage Musical

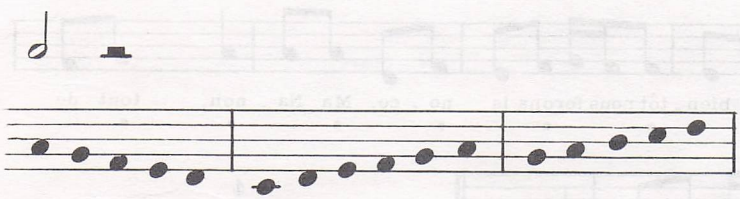
par le solfège
le chant
la construction de phrases

ADAM DE LA HALLE, aussi nommé Adam Le Bossu
Ms. Bibl. d'Arras *(Cliché B. N.)*

PREMIER CYCLE

Pulsation, Noire, Soupir

Rythme léger



La Tonique, Construction de phrases

Chants : *LA NOCE DES OISEAUX*

L'APPRENTI PASTOURIAU

INITIATION PAR LE DISQUE

Le chant et la musique vocale

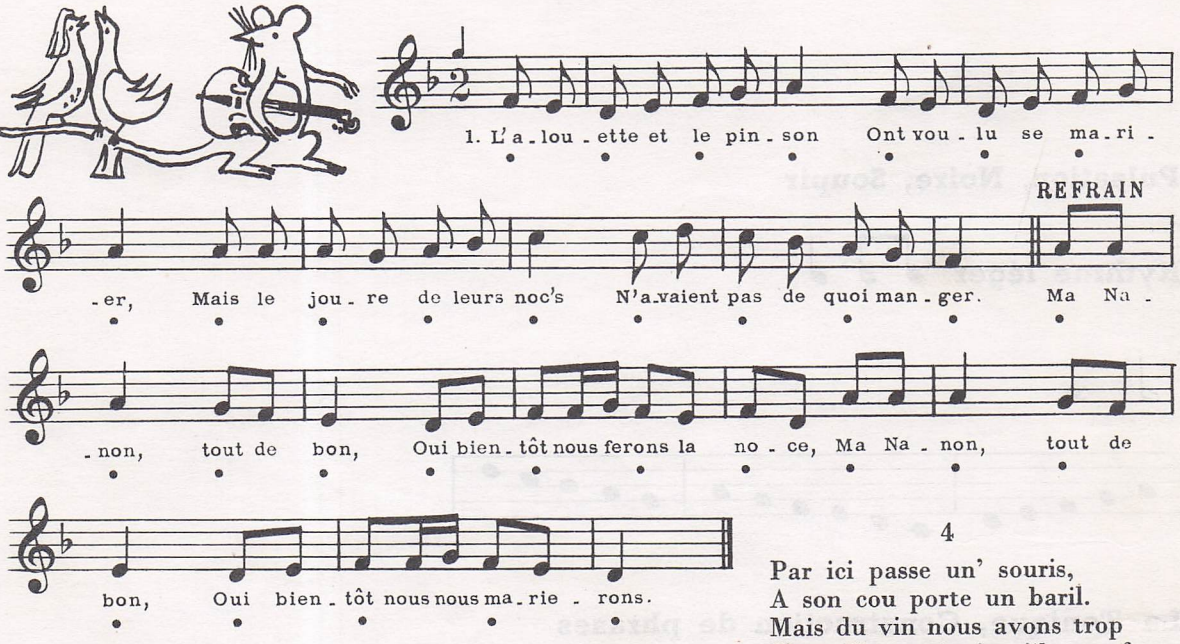
La voix

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'Organum parallèle

Le Déchant

LA NOCE DES OISEAUX



4

Par ici passe un' souris,
A son cou porte un baril.
Mais du vin nous avons trop
C'est d'la musiqu' qu'il nous faut.

2

Par ici passe un lapin,
Sous son bras tenait un pain.
Mais du pain nous avons trop
C'est d'la viande qu'il nous faut.

5

Par ici passe un gros rat,
Un violon dessous son bras.
« Bonjour à la compagnie,
N'y a-t-il pas d'chat ici ? »

3

Par ici passe un corbeau,
Dans son bec porte un gigot.
Mais d'la viand' nous avons trop
C'est du bon vin qu'il nous faut.

6

— « Entrez, musiciens, entrez,
Tous les chats sont au grenier. »
Du grenier descend un chat,
Il emporte le gros rat.

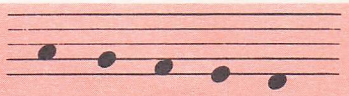
Pour une exécution vivante. *Tout en* ***chantant****, il faut* ***raconter*** *cette histoire; dès le second couplet, détaillez bien le texte en faisant défiler tour à tour tous les animaux. Opposez chaque fois les deux premiers vers aux deux derniers.*

Que la souris du 4e couplet soit toute menue; que le rat du 5e soit un gros monsieur. Le 6e couplet sera ciselé : détachez le second « entrez »; 2e vers très discret; 3e vers lentement, une syllabe par pulsation pour imiter la descente silencieuse du chat; et, après un silence, le dernier vers est emporté... comme le rat.

Les refrains sont toujours semblables, souples et légèrement dansants.

Remarque. *Notez les deux façons d'écrire les* ***rythmes légers*** *dans le couplet et dans le refrain (voir p. 9).*

Cette chanson est une fable : l'histoire des deux oiseaux n'est autre que celle des deux jeunes gens qui veulent se marier malgré leur pauvreté. Le refrain ne le prouve-t-il pas?

RÉVISION

PULSATION NOIRE SOUPIR

ou

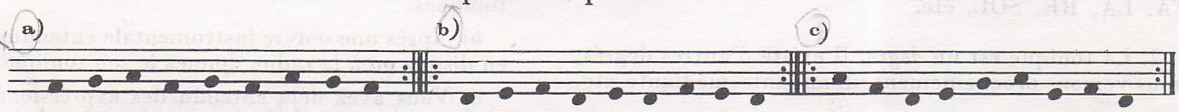
Exercices Préparatoires

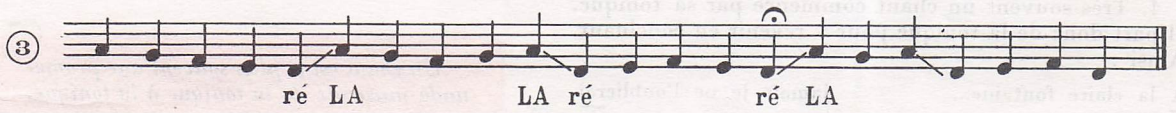
① Battre régulièrement des pulsations à différents tempos.

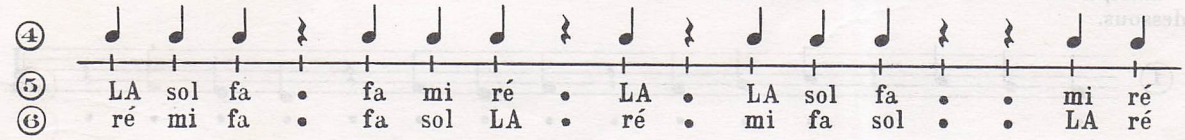
② Le maître chante, les élèves répètent :

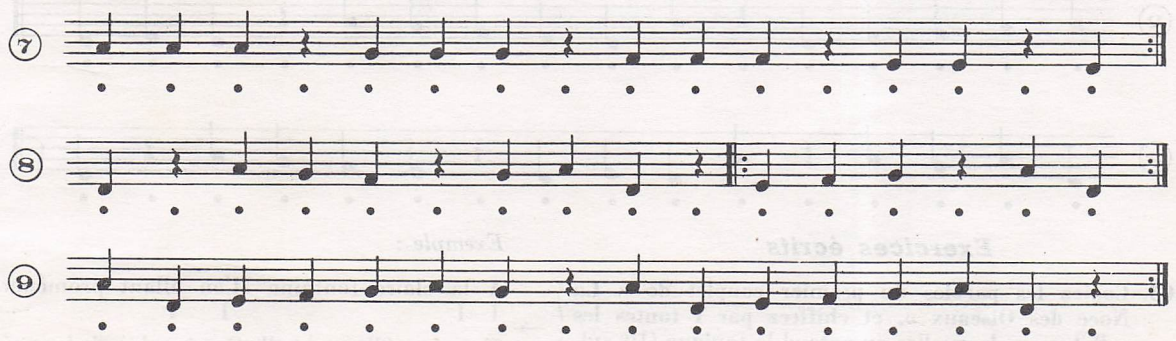
a)	**LA**	**sol**	**fa**	**mi**	**ré**	*e*)	**ré**	**LA**	**sol**	**fa**	**mi**	*i*)	**LA**	**fa**	**sol**	**LA**	**ré**
b)	**ré**	**mi**	**fa**	**sol**	**LA**	*f*)	**ré**	**LA**	**sol**	**LA**	**ré**	*j*)	**LA**	**sol**	**LA**	**fa**	**mi**
c)	**LA**	**ré**	**mi**	**fa**	**ré**	*g*)	**fa**	**mi**	**ré**	**LA**	**sol**	*k*)	**mi**	**fa**	**sol**	**LA**	**ré**
d)	**LA**	**fa**	**sol**	**LA**	**ré**	*h*)	**fa**	**mi**	**ré**	**LA**	**ré**	*l*)	**fa**	**sol**	**LA**	**mi**	**ré**

Lecture Rapide : Trois fois chaque groupe, à l'endroit puis à l'envers, le plus rapidement possible.



Intonation : A partir du LA du diapason.
Bien garder dans l'oreille le LA et le ré.

Lecture rythmique et chantée : Chantez en frappant les pulsations.



Signes de reprise : 𝄇 reprendre au début ; 𝄆 𝄇 reprendre entre les deux signes.

Exercices écrits

101. Ecrire sur deux portées les lignes 5 et 6.

102. Ecrire la ligne 8 en commençant par la fin.

Toutes les phrases de cette page ont pour tonique ré. Pourquoi ?

Voir page suivante.

LA TONIQUE I

Le chant de la page 6 a pour tonique RÉ.
Les phrases de la page 7 ont pour tonique RÉ.

Pourquoi ? ⟶ Parce que dans chaque cas :

a) la note ré à la fin donne l'impression de conclusion.

b) la note finale est ré ; en général, un chant se termine par sa tonique.

La tonique est le son que l'on a envie de donner spontanément à la fin d'un chant pour affirmer la conclusion. C'est, en général, le dernier son du chant.

Remarques. 1. La tonique n'est pas une note particulière (do, par exemple). Toute note peut être tonique : FA, LA, RÉ, SOL, etc.

2. La tonique est un *degré*. Il existe d'autres degrés; nous verrons prochainement : dominante, médiante, etc.

3. La tonique est le degré le plus important. C'est le premier des degrés ; on la désigne par le chiffre romain I.

4. Très souvent un chant commence par sa tonique. Il part donc de la tonique pour y revenir en concluant. Ainsi :

A la claire fontaine... jamais je ne l'oublierai.
I — *Tonique* — I

Un chant est le plus souvent une promenade musicale de la tonique à la tonique.

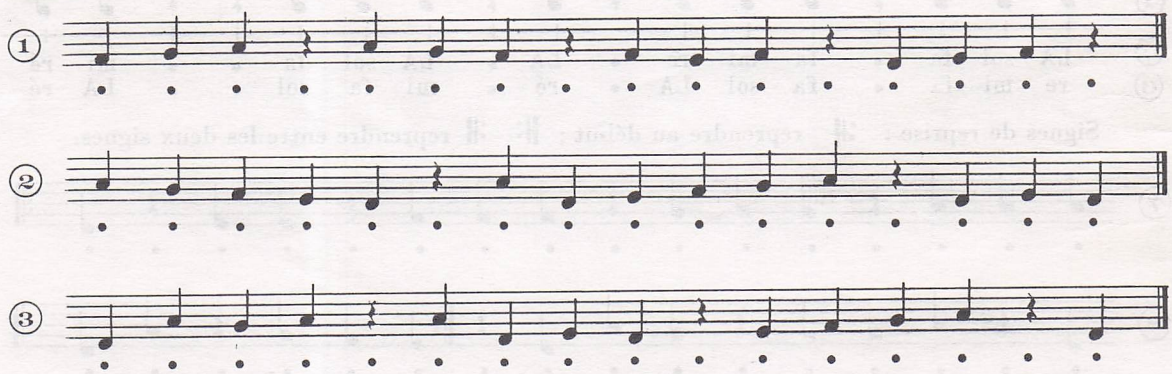
Exercices

a) A la fin de divers chants donnez les toniques.

b) Après une œuvre instrumentale entendue en disque ou à la radio, donnez le son tonique.

c) Vous avez déjà entendu des expressions comme : « Concerto en FA », « Symphonie en DO ». Que signifient-elles ?

Exceptions : « La Noce des oiseaux » et n° 2 ci-dessous.



Exercices écrits

103. Copiez les paroles du premier couplet de « La Noce des Oiseaux », et chiffrez par I toutes les syllabes sur lesquelles on entend la tonique (1re syllabe : L'alouette).
I

104. Même exercice que 103 avec un chant de votre choix.

105. Copiez le n°⑧de la page 7 en chiffrant les toniques.

106. Copiez les nos ① et ② ci-dessus en chiffrant les toniques.

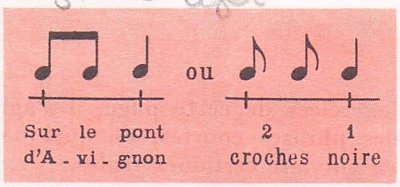
Exemple :

A la claire fontaine M'en allant promener,
I I I I
J'ai trouvé l'eau si belle Que je m'y suis baigné.
I I

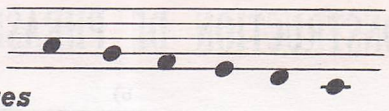
Dictée

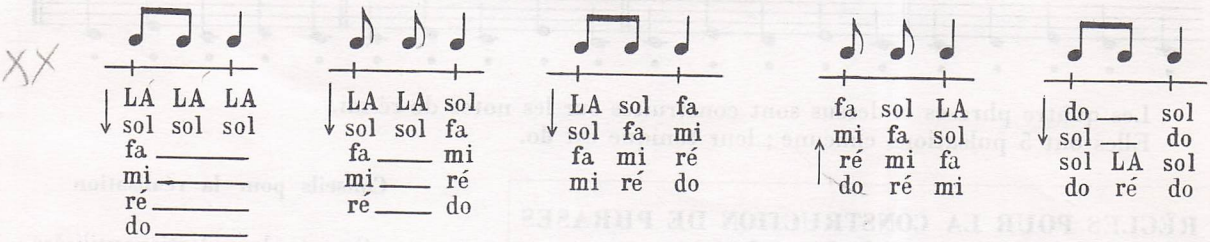
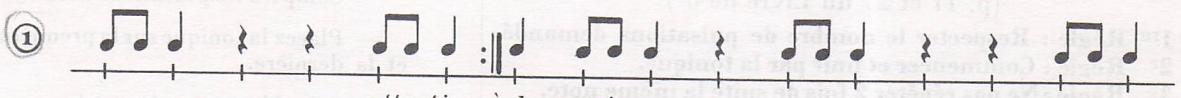
Soulignez les chiffres « tonique » dans la série suivante que chante ou joue votre maître :
1-2-3-4-5-6-7-8-9-10.

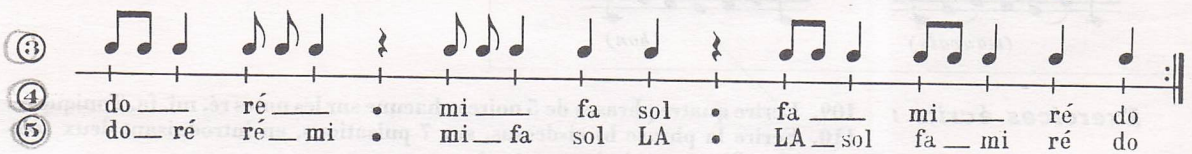
rythme léger

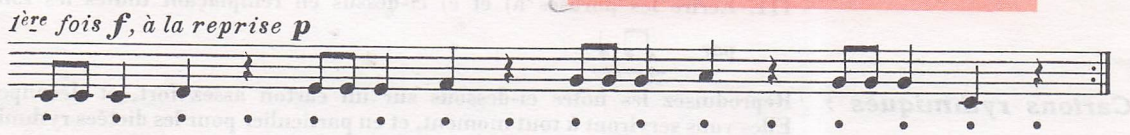


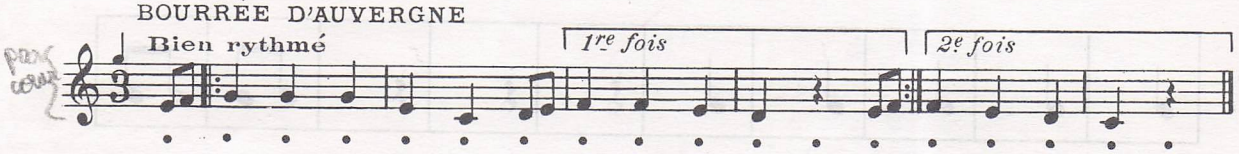
Tonique DO - Ton de DO



Exercices Préparatoires



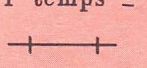
Polyrythmie : La classe est divisée en 2 groupes : lire simultanément les nos ① et ②

Battez régulièrement les pulsations.

Les Nuances
f = forte : chantez assez fort.
p = piano : chantez doucement.

BOURRÉE D'AUVERGNE

Bien rythmé

Nota. A la reprise, on saute les deux mesures de « 1re fois » pour passer à « 2e fois ».
Apprendre par cœur les notes de cette Bourrée.

Théorie :

1 temps = 1 noire = 2 croches = 1 soupir



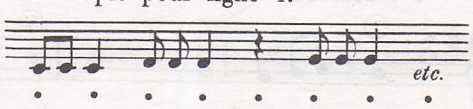
1 noire vaut 2 croches :
1 croche vaut ½ temps.

dit encore « rythme léger ».

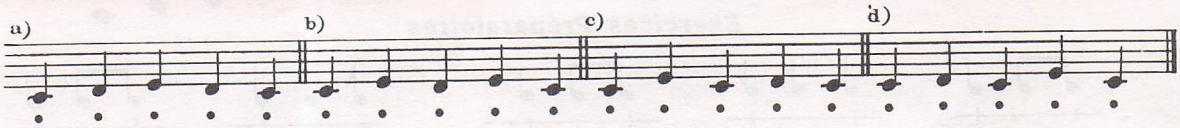
Exercices écrits

107. Ecrire sur une portée la ligne ④.
108. Ecrire sur une portée la ligne ⑤.

Exemple pour ligne 4.

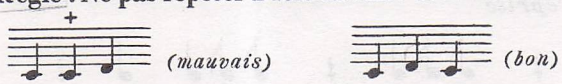


CONSTRUCTION DE PHRASES

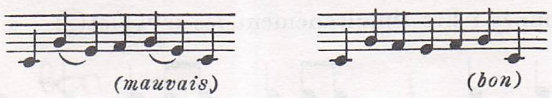
Dans les exercices de cette page, il s'agit d'inventer des phrases courtes, de quelques pulsations, en suivant certaines règles.

Les quatre phrases ci-dessus sont construites sur les notes do-ré-mi.
Elles ont 5 pulsations chacune ; leur tonique est **do**.

RÈGLES POUR LA CONSTRUCTION DE PHRASES
(p. 11 et 27 du Livre de 6e)

1re Règle : Respecter le nombre de pulsations demandé.
2e Règle : Commencer et finir par la tonique.
3e Règle : Ne pas répéter 2 fois de suite la même note.



4e Règle : Ne pas répéter de fragments mélodiques.



Conseils pour la réalisation

— Comptez les pulsations utilisées.

— Placez la tonique sur la première et la dernière.

— Complétez entre les toniques.

— Placez la double barre en fin de phrase.

— Vérifiez que vous avez utilisé toutes les notes.

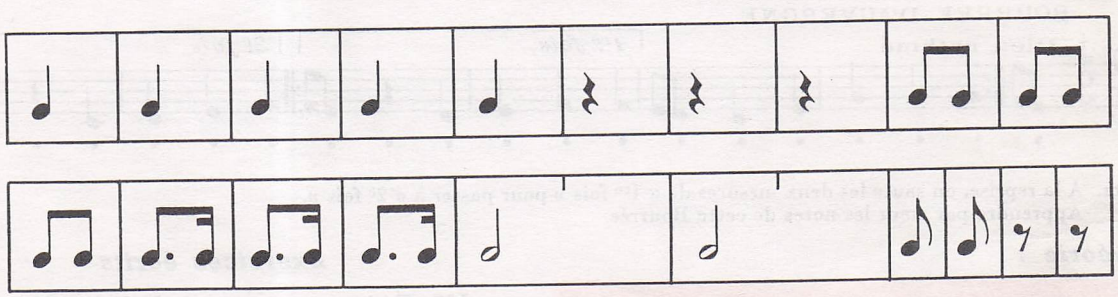
Exercices écrits :

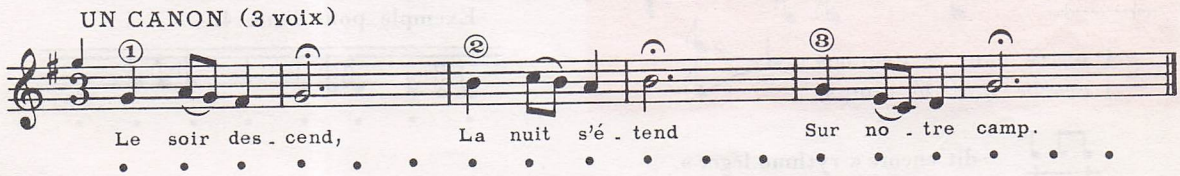
109. Ecrire quatre phrases de 5 noires chacune sur les notes ré, mi, fa. Tonique ré.

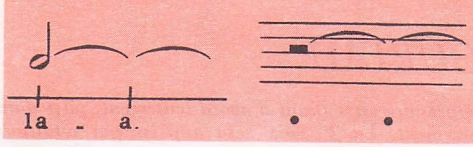
110. Ecrire la phrase b) ci-dessus, sur 7 pulsations, en introduisant deux soupirs. Quatre variations en tout.

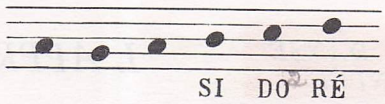
Exemple :

111. Ecrire les phrases a) et c) ci-dessus en remplaçant toutes les toniques par

Cartons rythmiques : **Reproduisez les notes ci-dessous sur un carton assez fort, et découpez-les. Elles vous serviront à tout moment, et en particulier pour les dictées rythmiques.**

← Nous reverrons bientôt les figures rythmiques ci-dessus →

UN CANON (3 voix)

BLANCHE **DEMI-PAUSE**



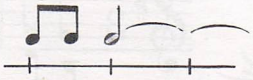


Exercices préparatoires

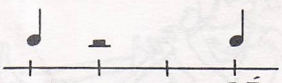
a) Le maître chante, les élèves répètent.

Bien tenir les blanches 2 temps

LA sol
sol LA
sol SI
sol RÉ



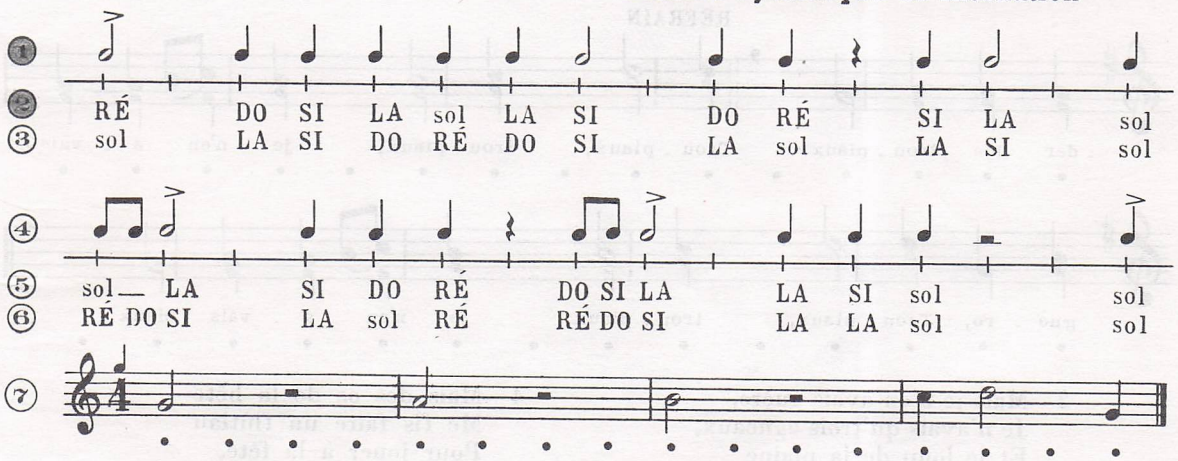
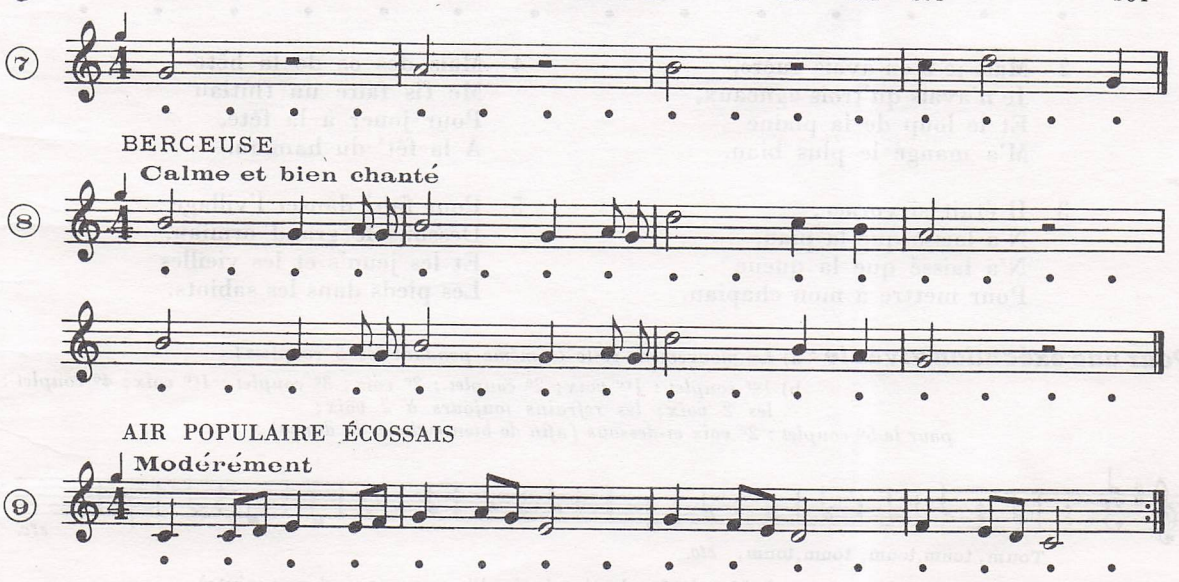
RE DO SI
RÉ SI sol
RE — sol
sol LA SI



sol RÉ
SI LA
DO sol
LA SI

> Accentuez toute note surmontée d'un accent.

b) Reprendre en enchaînant 2 formules, puis 3.

Lecture rythmique et Intonation



Exercices écrits

112. Ecrire les lignes ② et ③ sur une portée.

113. Ecrire la ligne ③ en remplaçant les blanches par .

Avant de solfier

Chercher la tonique.

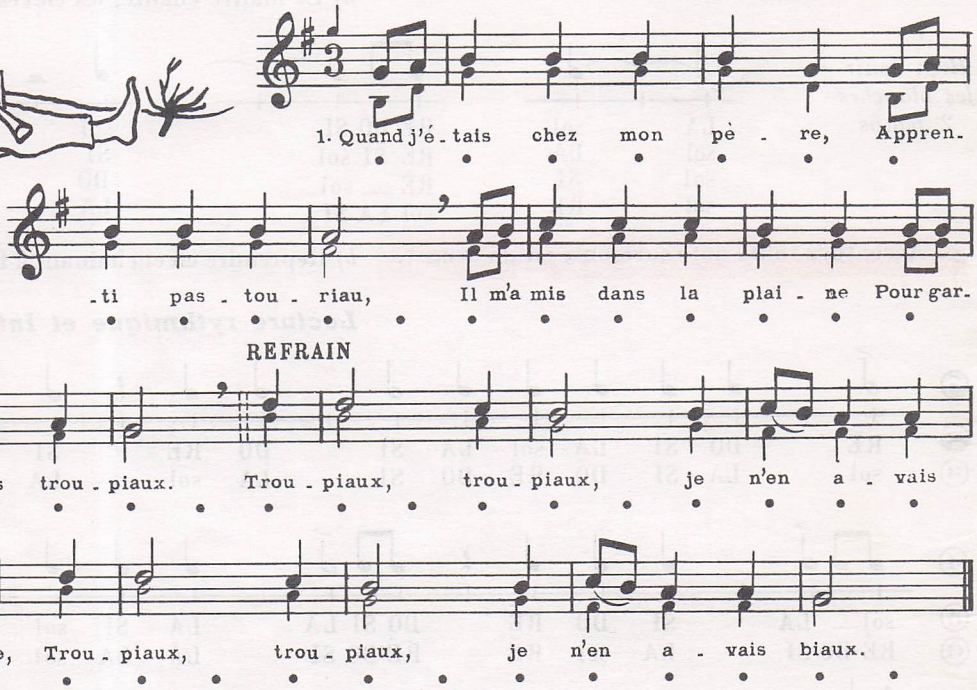
Trouver la tonique à partir du LA du diapason.

Chanter en montant ou en descendant les notes qui figurent dans l'exercice.

UNE DANSE CHANTÉE

L'APPRENTI PASTOURIAU

A apprendre en solfiant d'abord lentement, puis dans le mouvement. La 2e voix sera apprise par audition.



2 Mais je n'en avais guère,
Je n'avais qu'trois agneaux,
Et le loup de la plaine
M'a mangé le plus biau.

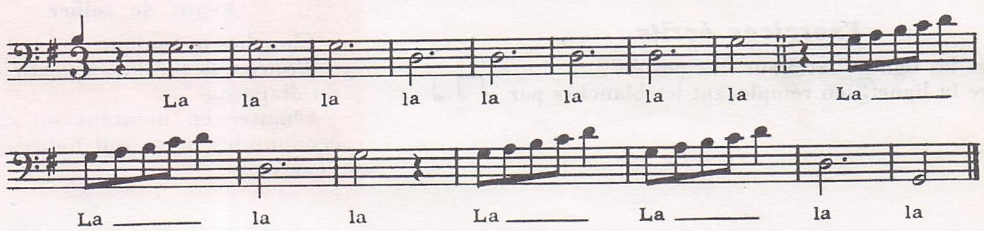
3 Il était si vorace,
N'a laissé que la piau,
N'a laissé que la queue
Pour mettre à mon chapiau.

4 Mais des os de la bête
Me fis faire un flûtiau
Pour jouer à la fête,
A la fêt' du hamiau.

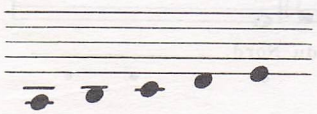
5 Pour fair' danser l'village
Dessous le grand ormiau,
Et les jeun's et les vieilles
Les pieds dans les sabiots.

Pour une exécution vivante : a) *Le mouvement reste le même pendant les 5 couplets ;*

b) *1er couplet : 1re voix ; 2e couplet : 2e voix ; 3e couplet : 1re voix ; 4e couplet : les 2 voix ; les refrains toujours à 2 voix ;*
pour le 5e couplet : 2e voix ci-dessous (afin de bien rythmer la danse) :

c) 3e voix facultative (voix d'homme pour chœur mixte).

DEUXIÈME CYCLE

La Mesure à 4 temps

La Dominante. La Quinte. La Quarte. L'Octave

Le Chiffrage des degrés et des intervalles

Construction de phrases à la manière du contrepoint

Tons et demi-tons

Chants : *BRUME*

CHANTS DE TOUS LES PAYS

INITIATION PAR LE DISQUE

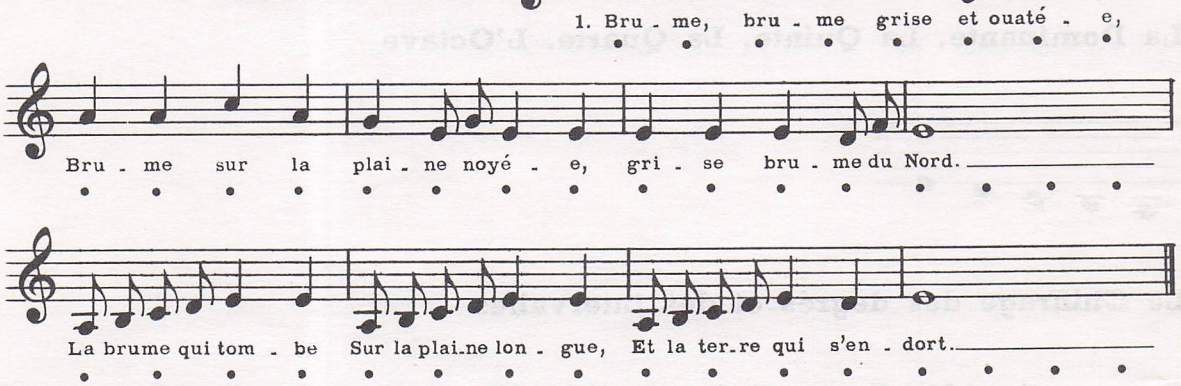
Le chœur
Le chant à l'unisson

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'Organum à vocalises
Le Motet et le Conduit

L'AUTOMNE EST LA...

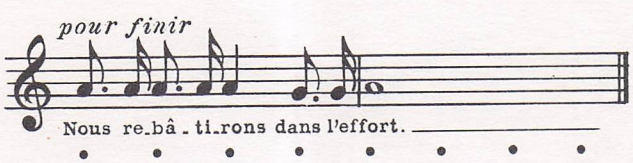
BRUME

Francine Cockenpot (1)

2. Engloutis nos champs et nos villes,
Nos campagnes et nos usines,
Grise brume du Nord.

3. Brume, cache-nous la lumière
Tant que durera cette guerre,
Grise brume du Nord.

4. Mais un matin, dans la lumière
Se réveillera notre terre :
Alors les gars du Nord,

Dernier refrain

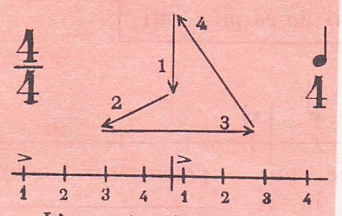
Oubliant la haine,
Oubliant la peine,
Tous ensemble unis et forts,
Nous rebâtirons dans l'effort.

Chantez en vivant sur votre souffle.
Respirez avant chaque phrase et gardez l'air en vous : ne le rejetez pas dès le premier son.

Qu'évoque ce chant au troisième couplet? Nous étions alors en 1941.
Au quatrième couplet, l'espoir renaît ; le chant doit être plus mouvementé.

Rythmez bien la dernière phrase du dernier refrain : le rythme ♪.𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 *s'oppose au rythme* 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 *qui précède.*

(1) Extrait, avec autorisation, du recueil publié par les *Editions du Seuil*, Paris.

La Mesure à 4 temps

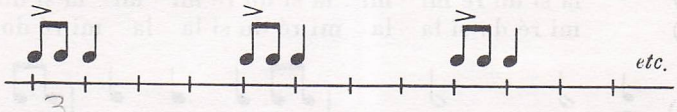


L'accentuation revient toutes les quatre pulsations

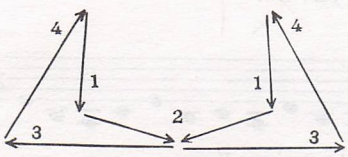
Exercices Préparatoires

1. Battre régulièrement des pulsations.
   Accentuer une pulsation sur quatre.

2. Même exercice en disant une noire sur toute pulsation accentuée.
3. Même exercice en disant un rythme léger ♫ ♩ sur toute pulsation accentuée.



4. Dire la ligne suivante en accentuant à partir de 1, puis de 2.



Un des aspects de la mesure est le retour périodique de l'accentuation. Dans ce cas, le premier temps est un « temps fort ».

5. Battre plusieurs mesures à 4 temps de la main droite, de la main gauche, puis des deux mains. Arriver à un mécanisme total en disant : descendez, croisez, écartez, remontez.
   1 2 3 4
6. *Pulsation et Mesure.* De la main gauche battez les pulsations, de la droite la mesure. Inversez.
7. Battez les pulsations de la main gauche. De la main droite marquez chaque 1er temps, uniquement.
8. Chantez ou écoutez les œuvres ci-dessous en battant la mesure à 4 temps.

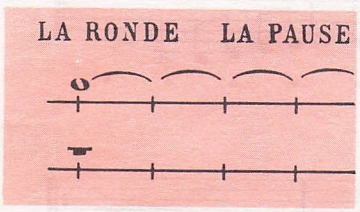
Chants à 4 temps

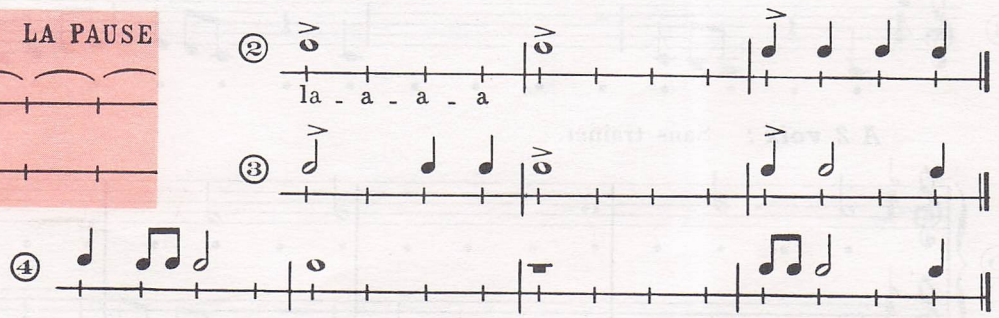
a) Brume, brume grise et ouatée...
b) J'ai du bon tabac dans ma tabatière...
c) Ah! oui, j'ai mon cœur à mon aise...

Œuvres instrumentales à 4 temps

a) Petite musique de nuit (Mozart).
   1er mouvement (après l'Introduction).
b) Concerto en MI Majeur : *Le Printemps* (VIVALDI).
   1er mouvement. Début.

La mesure divise un morceau en parties d'égale durée



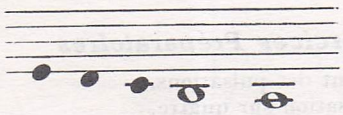
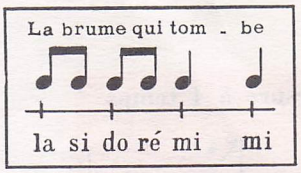


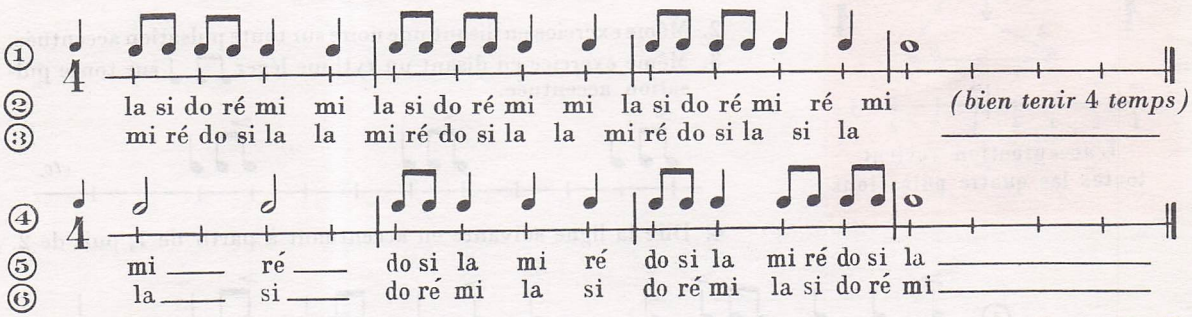
Exercices écrits

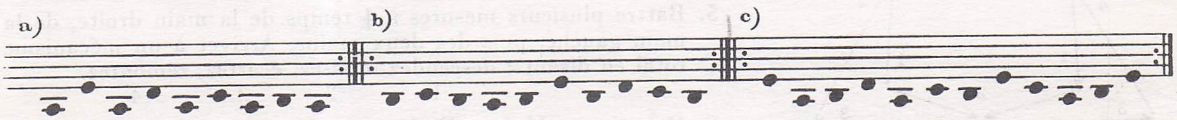
114. Dans le 1er couplet du « Chant des adieux » soulignez les syllabes sur lesquelles tombe le premier temps de chaque mesure.
115. Ecrire l'exercice ⑨ page 7 en mesure à 4 temps.
116. Sur ② ③ et ④ inventer et écrire trois petites phrases ayant pour toniques DO, RÉ et SOL.

La barre de mesure précède le 1er temps de la mesure suivante, le temps accentué.

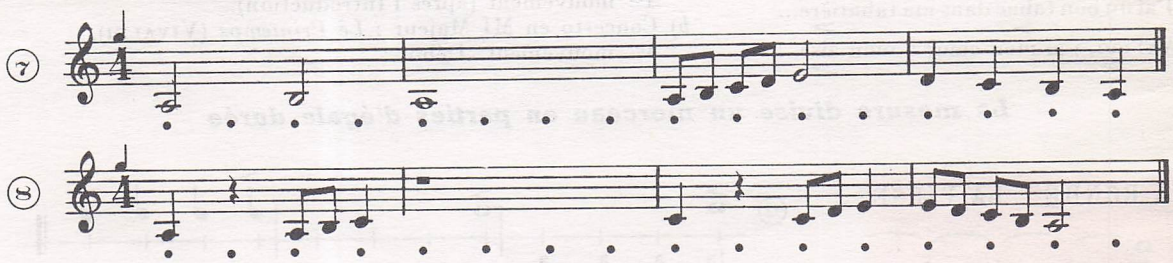
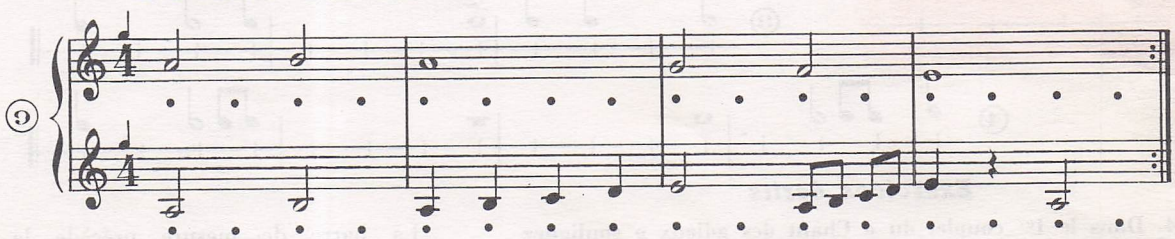
La double barre marque la fin d'un morceau.



Battre la mesure pour tous les exercices de cette page.

La classe est divisée en deux groupes qui chantent en même temps ② ③ et ⑤ ⑥

Lecture rapide : Trois fois chaque groupe à l'endroit et à l'envers.

Le diapason donne le LA, 2e interligne.
Chantez le « LA grave » en écoutant le diapason.
Entre les deux « LA » il existe un invervalle d'octave.

L'octave est un intervalle de 8 notes entre deux notes de même nom.

Lecture chantée : Pas vite.

A 2 voix : Sans traîner.

Exercices écrits

117. Ecrire ③ sur une portée.
118. Ecrire ⑤ et ⑥ sur deux portées en prenant modèle sur ⑨.

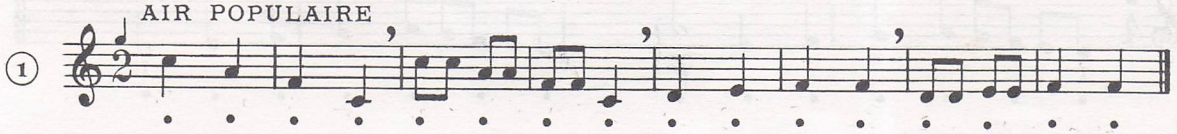
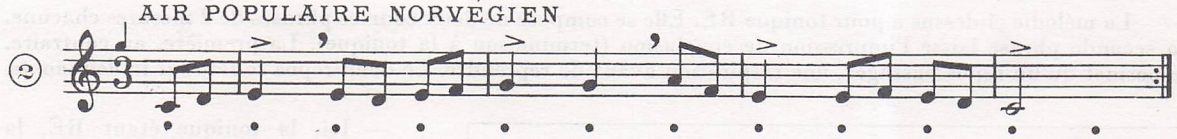
Quelle est la tonique des exercices de cette page ?

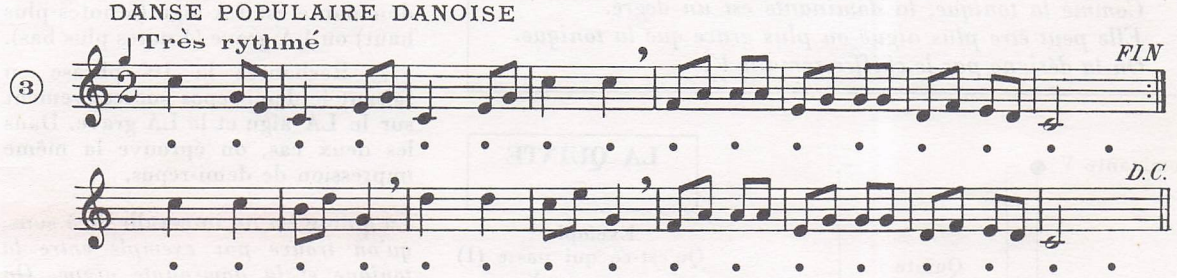
ENTRAÎNEMENT A LA LECTURE CHANTÉE

CHANTS DE TOUS LES PAYS

Lire ou chanter *sans battre la mesure*, mais en marquant seulement les pulsations.

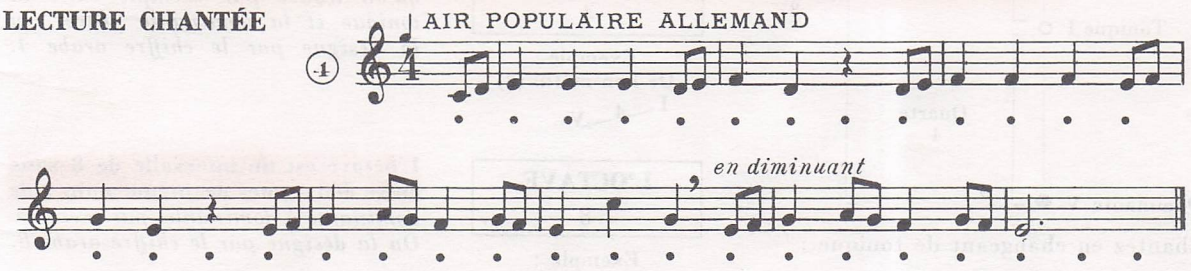
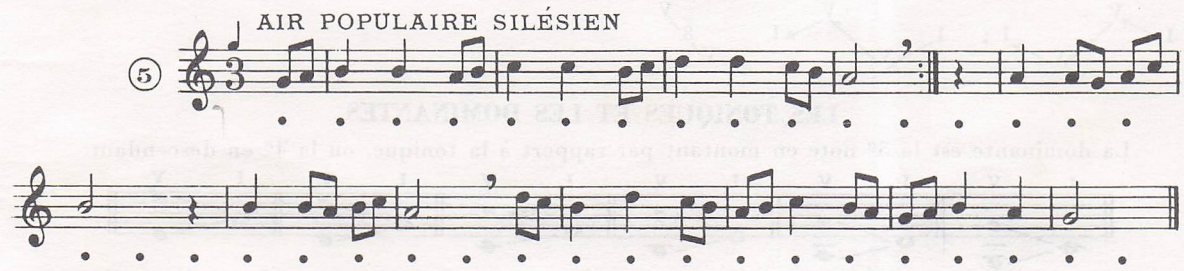
LECTURE RYTHMIQUE, *sans intonation.*

AIR POPULAIRE

AIR POPULAIRE NORVÉGIEN

DANSE POPULAIRE DANOISE



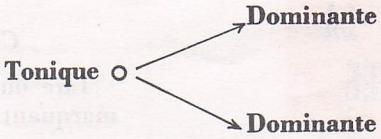
D.C.* = *Da Capo*, *c'est-à-dire : reprendre au début pour s'arrêter au mot « FIN », sans faire les reprises.

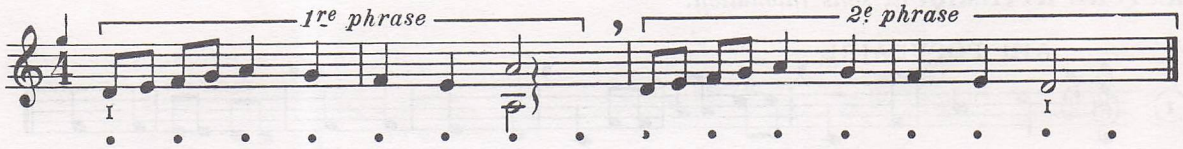
LECTURE CHANTÉE

AIR POPULAIRE ALLEMAND

AIR POPULAIRE SILÉSIEN

Ecoutez : *a*) Quelle impression donne la fin du chant ④? Se termine-t-il par la tonique ?
b) ⑤ commence comme ④, mais à partir de Sol au lieu de Do.

Exercices écrits : **119. Copiez ④ en remplaçant, chaque fois que vous le pouvez, deux noires de même nom par une blanche.**
120. Copiez ① en mesure à 4 temps.

LA DOMINANTE V

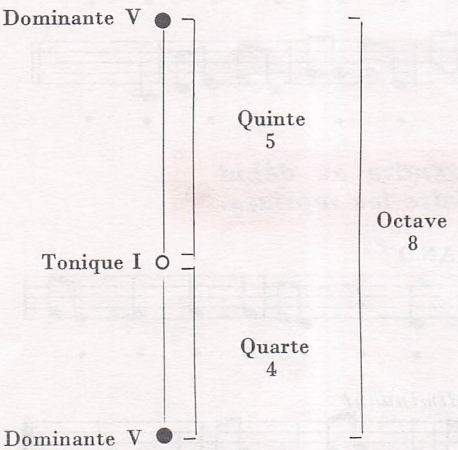


Sur la dominante la mélodie marque un demi-repos.

La mélodie ci-dessus a pour tonique RÉ. Elle se compose de deux courtes phrases de 2 mesures chacune. La seconde phrase laisse l'impression de conclusion (terminaison à la tonique). La première, au contraire, ne permet qu'un repos passager, une respiration avant de reprendre. Ce demi-repos se fait sur la *dominante*.

Comme la tonique, la dominante est un degré.
Elle peut être plus aiguë ou plus grave que la tonique.
On la désigne par le chiffre romain V.

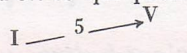
— Ici, la tonique étant RÉ, la dominante est LA aigu (5 notes plus haut) ou LA grave (4 notes plus bas).

— Rechantez la 1re phrase en faisant le demi-repos successivement sur le LA aigu et le LA grave. Dans les deux cas, on éprouve la même impression de demi-repos.



LA QUINTE
5

Exemple :
Qu'est-ce qui passe (1)



La quinte est un intervalle de 5 sons, *qu'on trouve par exemple entre la tonique et la dominante aiguë. On la désigne par le chiffre arabe 5.*

LA QUARTE
4

Exemple :
De bon matin (2)

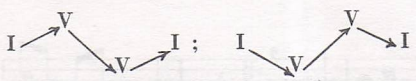
La quarte est un intervalle de 4 sons, *qu'on trouve par exemple entre la tonique et la dominante grave. On la désigne par le chiffre arabe 4.*

L'OCTAVE
8

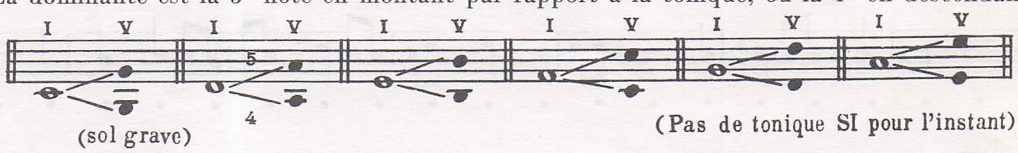
Exemple :
Là-haut sur la montagne (3).

L'octave est un intervalle de 8 sons entre deux notes de même nom : *de dominante à dominante, par exemple. On la désigne par le chiffre arabe 8.*

Chantez en changeant de tonique :



LES TONIQUES ET LES DOMINANTES

La dominante est la 5e note en montant par rapport à la tonique, ou la 4e en descendant.

(sol grave)

(Pas de tonique SI pour l'instant)

Exercice écrit : **121. Désignez par I ou V les syllabes sur lesquelles vous entendez la tonique ou la dominante du 1er couplet du chant « Le Bouvier ».** (Livre de 6e, p. 41.)

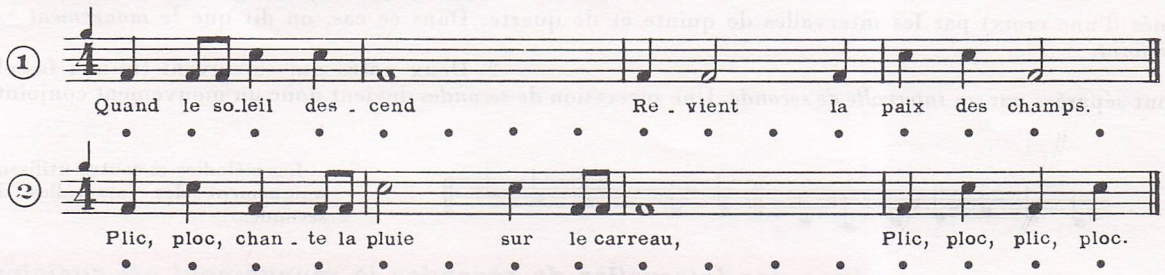
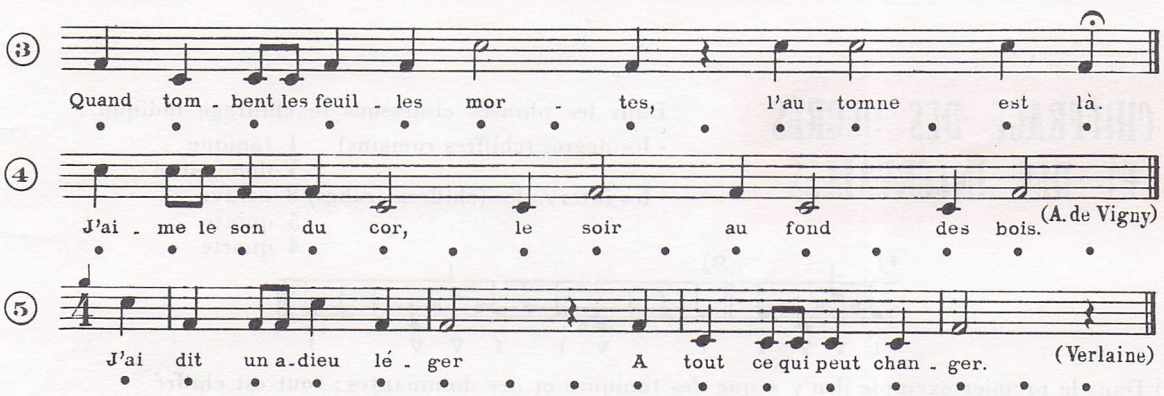
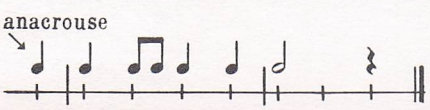
(1) Les Compagnons de la Marjolaine. (2) La Marche des Rois. (3) Le vieux chalet.

LA DOMINANTE *(suite)*

Répondez de suite :

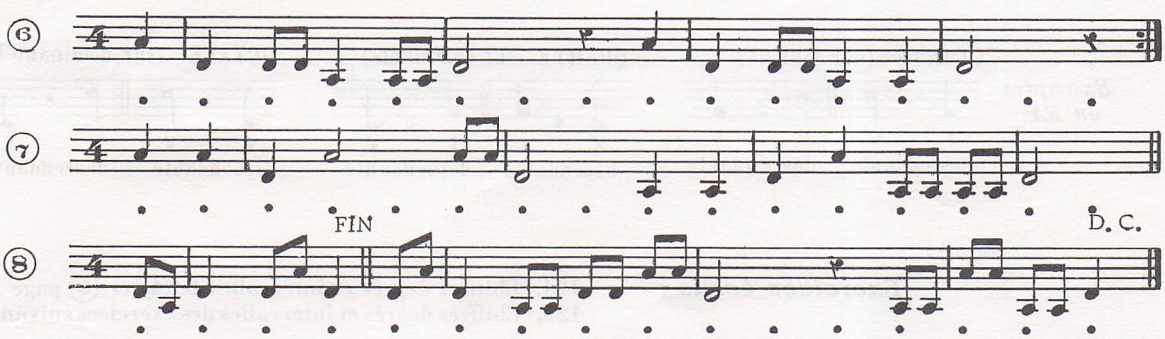
1° **Quelles sont les dominantes des toniques suivantes : LA - RÉ - MI - DO - FA - SOL ?**

2° **Quelles sont les toniques des dominantes suivantes : MI - RÉ - DO - SOL - LA ?**

MÉLODIES SUR 2 NOTES. (Tonique FA. Dominante ?)

MÉLODIES SUR 3 NOTES. *Avant tout exercice, chantez la tonique et les dominantes.*



La première mesure de la mélodie ⑤ n'a qu'un temps ; le départ se fait sur le 4e temps, en levant : on dit qu'il y a *anacrouse*. Dans ce cas, la dernière mesure complète la première. Ici, la dernière mesure n'a que 3 temps.

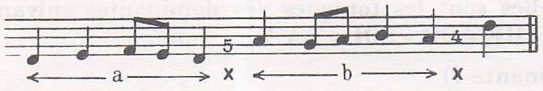
La dernière mesure complète la première.

LECTURES CHANTÉES (Tonique RÉ. Dominante?)

Exercices écrits :

122. Ecrire ① en prenant comme tonique Sol.

123. Ecrire ② en prenant comme tonique MI

MOUVEMENT CONJOINT - MOUVEMENT DISJOINT



1. Observez la mélodie ci-contre; dans les parties *a*) et *b*), les notes se suivent, on dit que le *mouvement est conjoint.* Par deux fois le mouvement conjoint est brisé (endroits marqués d'une croix) par les intervalles de quinte et de quarte. Dans ce cas, on dit que le *mouvement est disjoint.*

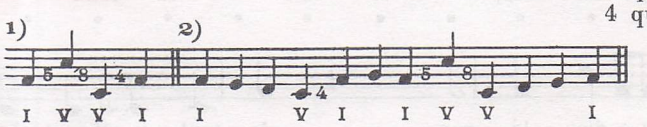
2. Deux notes qui se suivent (ré-mi ; fa-sol) sont séparées par un *intervalle de seconde.* Une succession de *secondes* devient donc un mouvement conjoint.

Les mélodies ci-contre utilisent uniquement des intervalles de seconde.

Avec des intervalles de secondes le mouvement est conjoint. Quinte, quarte, octave rendent le mouvement disjoint.

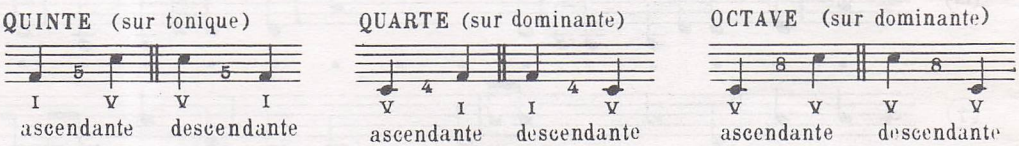
CHIFFRAGE DES DEGRÉS ET DES INTERVALLES

Dans les phrases ci-dessous le chiffrage indique :

- les degrés (chiffres romains) I tonique, V dominante
- les intervalles (chiffres arabes) 8 octave, 5 quinte, 4 quarte

1) Dans le premier exemple il n'y a que des toniques et des dominantes ; tout est chiffré.
2) Dans le deuxième exemple il y a d'autres degrés et d'autres intervalles, secondes en particulier ; tout n'est pas chiffré.

Nous nous en tenons pour l'instant à I, V, 8, 5, 4.

Attention. — Les intervalles sont « ascendants » ou « descendants », mais ils reposent toujours sur la note la plus grave.

Exemples en FA :

Exercices écrits :

124. Chiffrer degrés et intervalles de ④ et ⑥ page 19.
125. Chiffrer degrés et intervalles des exercices suivants :

PETITS « CONTREPOINTS »

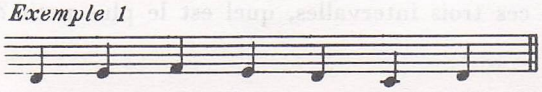
Je compose !

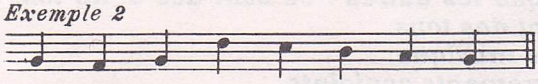
Un « contrepoint » est un exercice de construction de phrase tenant compte des règles d'intervalles pour les mouvements conjoints et disjoints.

(Revoir les premières règles, page 10.)

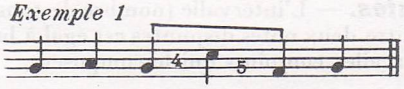
5e *Règle :* **Dans un « contrepoint » la mélodie procède par mouvement conjoint, sauf indication contraire.**

Ainsi, dans un contrepoint, vous n'utiliserez pas d'intervalles autres que ceux de secondes si l'énoncé ne le précise pas.

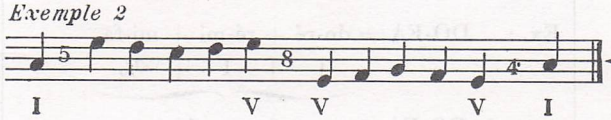
Exemple 1

← Ce « contrepoint » se définit ainsi : « Contrepoint de 7 notes de tonique à tonique (RÉ) sur les notes DO-RÉ-MI-FA ».

Exemple 2

← Ce « contrepoint » se définit ainsi : « Contrepoint de 8 notes de tonique à tonique (SOL) avec une quinte ascendante sur tonique, sur les notes FA-SOL-LA-SI-DO-RÉ ».

6e *Règle :* **Dans un « contrepoint » deux mouvements disjoints successifs sont interdits. La mélodie ne fait pas d'arpège.**

Exemple 1

← Ici, quarte et quinte se suivent : mauvais.

Exemple 2

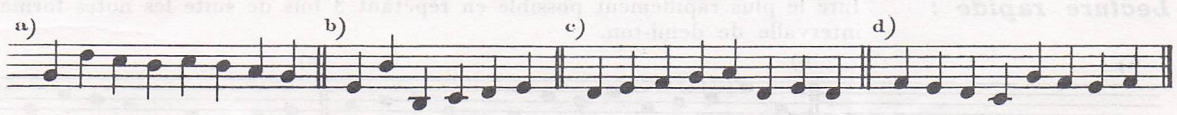


← Dans cet exemple, quinte, quarte et octave sont séparées par des mouvements conjoints : bon.

Conseils. — 1) *Dans la réalisation des « contrepoints » il faut* **chiffrer** *les intervalles et les degrés qui les provoquent.*

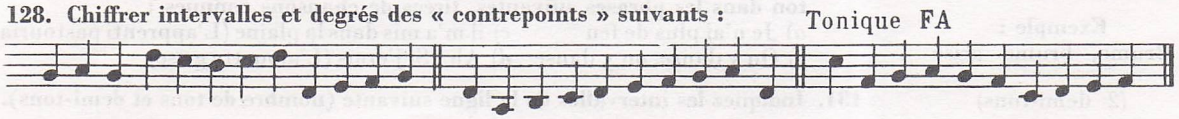
2) *Lorsque rien n'est précisé, un contrepoint va de tonique à tonique.*

Exercices écrits : **126. Indiquez les fautes des « contrepoints » suivants :**



127. 1° En supprimant 2 pulsations, rectifier le « contrepoint » a) ci-dessus.
2° En changeant une note, corriger le « contrepoint » c) ci-dessus.

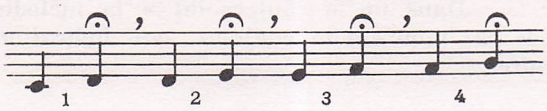
128. Chiffrer intervalles et degrés des « contrepoints » suivants : Tonique FA



129. Écrire deux « contrepoints » de 8 noires sur les notes DO-RÉ-MI-FA-SOL-LA avec une quinte ascendante sur tonique. Tonique RÉ. Phrases de tonique à tonique.

TONS ET DEMI-TONS

Exercices préparatoires :

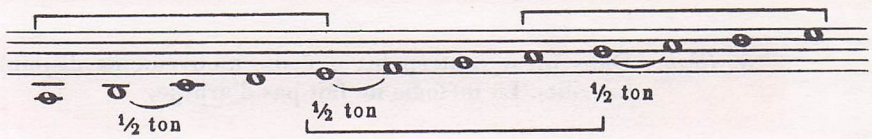
a) Chantez lentement en écoutant les distances entre les sons.

→ Quel est l'intervalle le plus petit, 1, 2, 3 ou 4 ?

b) Rechantez très lentement les 2 derniers (3 et 4) → Le fa est très près du mi. Par contre, le sol paraît très haut. Le fa *colle* au mi, le sol s'éloigne du fa.

c) Même expérience avec les notes suivantes :

→ De ces trois intervalles, quel est le plus petit ?

Les intervalles mi-fa et si-do sont plus petits que les autres : ce sont des demi-tons.
Les autres : do-ré, ré-mi, fa-sol, sol-la, la-si sont des tons.
Le demi-ton est le plus petit intervalle de notre musique.
Tons et demi-tons sont les intervalles des mouvements conjoints.

Dans une suite de cinq sons conjoints il y a toujours un demi-ton :

Exercices sensoriels :

a) Découvrez le demi-ton dans chacune des suites de 5 sons que joue ou chante le maître. (Sons représentés par des chiffres : 1, 2, 3, 4, 5.)

b) Chantez les séries suivantes en respectant la place du demi-ton : 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5.

Répondez rapidement :

Combien de tons et demi-tons entre :

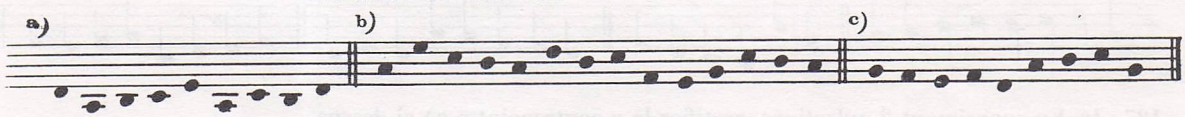
a) ré-mi, sol-la, mi-fa, la-si, fa-sol, si-do.

b) ré-la, mi-sol, sol-do, fa-la, do-mi, la-ré, sol-si, mi-la.

Notes disjointes. — L'intervalle (nombre de tons et demi-tons) entre deux notes disjointes est égal à la somme des intervalles conjoints qui le composent.

Ex. : DO-FA = do-ré + ré-mi + mi-fa
1 + 1 + ½
DO-FA = 2 tons ½

Attention. — On compte toujours l'intervalle de la note la plus basse à la note la plus haute.

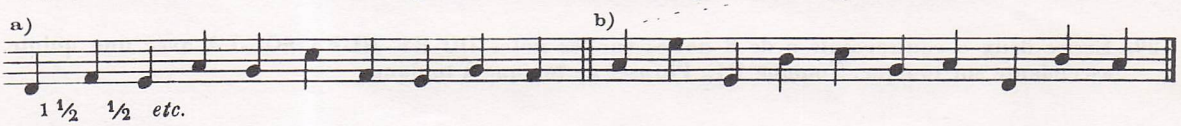
Lecture rapide : Lire le plus rapidement possible en répétant 3 fois de suite les notes formant intervalle de demi-ton.

Exercices écrits :

Exemple :
Brume, brume grise
(2 demi-tons)

130. Indiquez par une liaison pointillée (...) les syllabes séparées par un demi-ton dans les phrases suivantes, tirées de chansons connues :

a) Je n'ai plus de feu
b) On y danse, on y danse
c) il m'a mis dans la plaine (L'apprenti pastouriau)
d) Ah ! Si j'étais (L'alouette grise)

131. Indiquez les intervalles de la ligne suivante (nombre de tons et demi-tons).



TROISIÈME CYCLE

La Mesure à 2 temps

La Médiante

Le Majeur - Le Mineur

Proverbes sur 3 notes

Les tons majeurs et mineurs

Chants : *LA CHANSON DE LA CIGALE*
AH ! AH ! AH ! (Cherubini)
NOËL DU BAS-QUERCY
NOËL DU POITOU

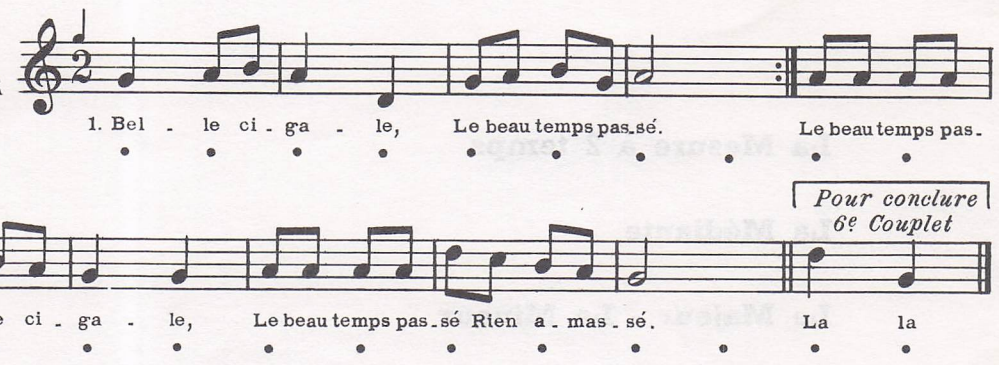
INITIATION PAR LE DISQUE

Le langage du chœur

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Les premiers maîtres de la polyphonie
L'Ars Nova, XIV^e siècle

LA CHANSON DE LA CIGALE

Version 1
EN MAJEUR

2

A sa voisine
Conta ses revers,
Conta ses revers
A sa voisine,
Conta ses revers
Quand vint l'hiver.

bis

4

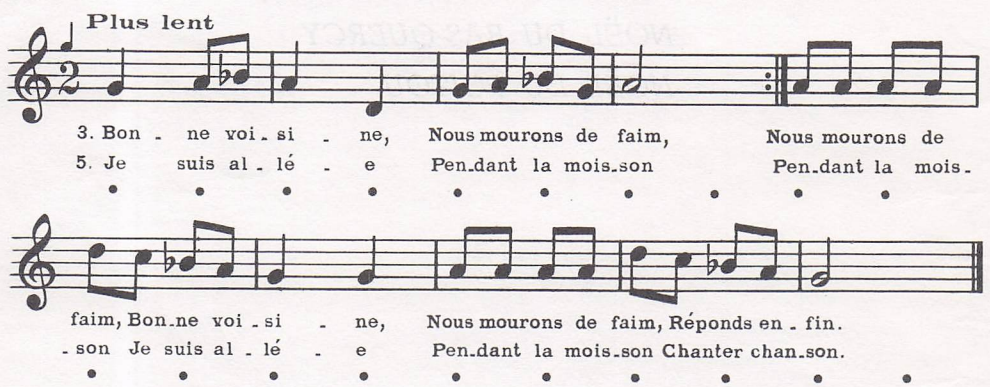
Où donc, cigale
Avez-vous été,
Avez-vous été
Belle cigale,
Avez-vous été
Pendant l'été ?

bis

6

Danse, ma mie,
Danse maintenant,
Danse maintenant
Danse ma mie,
Danse maintenant
A tout venant, la la.

bis

Version 2
EN MINEUR

Cette version diffère de la précédente par **une seule note.** Laquelle ?

Est-elle plus haute ou plus basse que dans la 1re version ?

♭ : Ce signe est un **bémol.**

Il indique qu'il faut chanter légèrement plus bas la note devant laquelle il est placé.

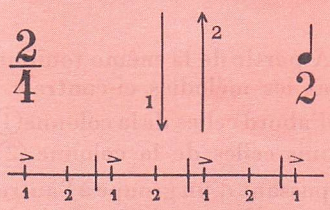
Exécution : *Les couplets 1 et 2 ne suscitent aucune remarque.*

Au 3e couplet, la cigale implore ; la musique n'est plus tout à fait la même.

Au 4e couplet, on retrouve l'atmosphère bondissante et claire du début, mais attention à la justesse du **si** *qui a perdu le bémol de la seconde version.*

Le bémol revient avec son cortège de pleurs et de larmes au couplet suivant avant de disparaître définitivement pour la danse finale à laquelle est conviée l'insouciante cigale.

La Mesure à 2 temps

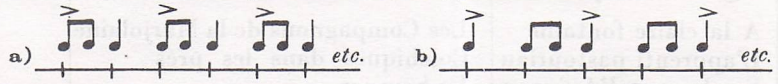


L'accentuation revient toutes les deux pulsations

Exercices préparatoires :

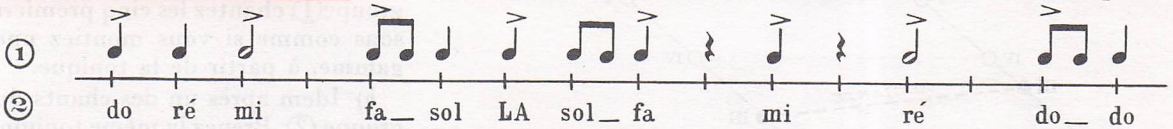
1. Battre les pulsations de la main gauche, en accentuant une pulsation sur deux :

2. Battre des pulsations en disant des rythmes légers (♫ ♩) accentuer d'abord la première croche, puis la noire :



3. Battre plusieurs mesures à 2 temps de suite, de la main droite, puis de la gauche, puis des deux mains.

4. Lire la ligne suivante, en accentuant tous les deux temps :



5. De la main gauche battre les pulsations, de la droite battre la mesure. (Veiller à la main gauche, qui doit toujours frapper au même point.)

6. Même exercice que 5, mais en plus dire un LA toutes les quatre pulsations.

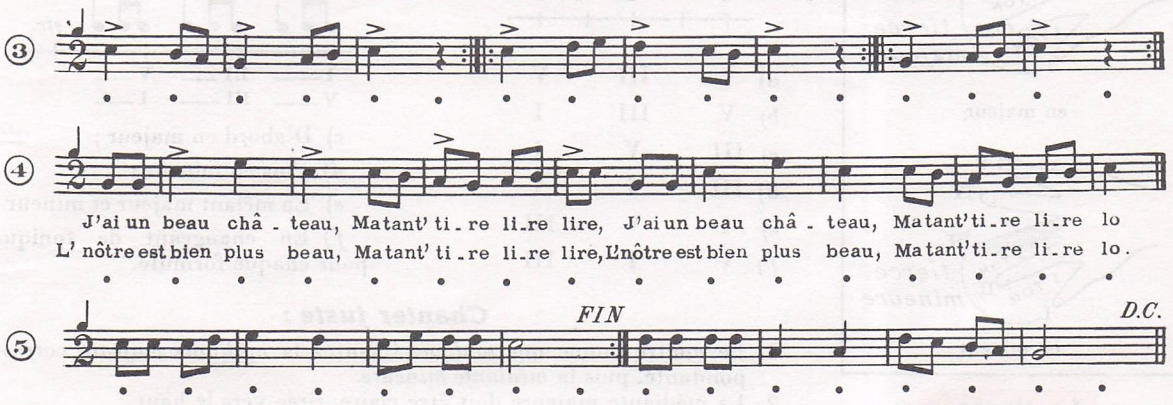
Chants à 2 temps

a) L'alouette et le pinson (page 6).
b) J'ai un beau château (ci-dessous).
Ces chants partent en anacrouse (cf. p. 19) chantez-les en battant la mesure.
Attention : il faut partir au temps levé.
c) Reprendre ① et ③ p. 17 en battant la mesure.

Œuvres instrumentales à 2 temps

a) Petite musique de nuit (Mozart) 4e mouvement, Rondo (à 4 temps, mais en réalité à 2).
b) Deuxième suite en si mineur (Bach) 2e mouvement, Rondo.

En général, on utilise la mesure à 2 temps pour les morceaux de caractère léger, plutôt vifs.

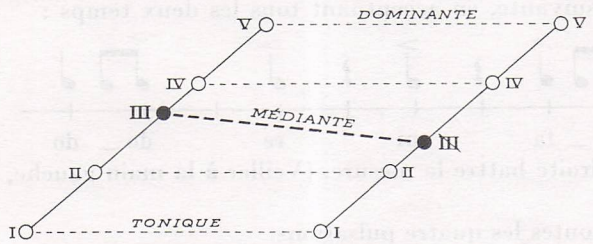
Un chant de marche à 2 temps chanté à 4 temps s'alourdit.

Exercices écrits

132. Avec les notes de l'exercice ③ de sol à MI, écrire le « contrepoint » le plus long possible, en prenant comme tonique DO, tout en notes conjointes.
133. Copiez le 1er couplet de « Sur la route de Dijon », et soulignez les syllabes accentuées.
134. Ecrire rythmiquement quatre mesures à 2 temps différentes avec ♩, ♩ et ♫ (ne pas terminer sur deux croches).
135. Ecrire la ligne ② en mesure à 2 temps.
136. Ecrire la ligne ⑤ à l'octave inférieure →

LE MAJEUR, LE MINEUR

Tout chant est majeur ou mineur.

① En « majeur »	② En « mineur »
A la claire fontaine	Les Compagnons de la Marjolaine
L'apprenti pastouriau	Colchiques dans les prés
Sur le pont d'Avignon	Le bouvier
Mon cœur vol'	Anne de Bretagne



Échelle « majeure » **Échelle « mineure »**

1° A partir de la même tonique, chantez les mélodies ci-contre :

a) d'abord celles de la colonne ①;

b) puis celles de la colonne ②.

En passant d'un groupe à l'autre, on change d'atmosphère musicale.

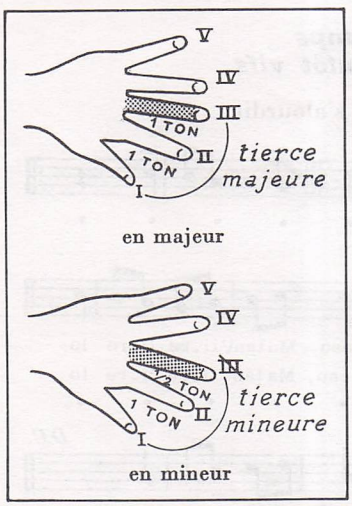
2° *a*) Après un des chants du groupe ①, chantez les cinq premiers sons comme si vous montiez une gamme, à partir de la tonique.

b) Idem après un des chants du groupe ②. Prenez la même tonique que pour ①.

c) Comparez les deux échelles musicales. Les degrés sont les mêmes, sauf un. Lequel ?

Le majeur et le mineur dépendent du 3e degré, appelé médiante.

LA MÉDIANTE



La tierce :

Entre la tonique et la médiante il y a un intervalle de 3 sons appelé *tierce.*

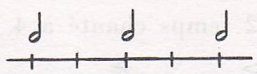
La tierce est majeure (2 tons) ou mineure (1 ton $\frac{1}{2}$). *Voir page* 44.

Il y a donc deux médiantes pour une même tonique :

— une médiante majeure III.

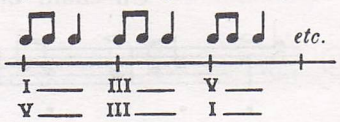
— une médiante mineure ~~III~~ légèrement plus basse.

Exercices sur I (III) V (1)



a)	I	III	V
b)	V	III	I
c)	III	V	I
d)	III	I	V
e)	I	V	III
f)	V	I	III

a) Chantez sur les chiffres, puis sur la syllabe LA ;

b) Idem en rythmes légers :

c) D'abord en majeur ;

d) Puis en mineur ;

e) En mêlant majeur et mineur ;

f) En changeant de tonique pour chaque formule.

Chanter juste :

1. Le maître donne une *tonique.* Chantez la *médiante majeure* correspondante, puis la *médiante mineure.*
2. La médiante majeure doit être claire, tirée vers le haut.
3. Le maître donne une *dominante.* Chantez la *médiante mineure* correspondante, puis la *médiante majeure.*
4. La médiante mineure est plus triste : elle laisse une impression de mélancolie.

La tonique donne le ton.
La dominante permet les demi-repos.
La médiante indique le majeur ou le mineur.

(1) (III) encerclé signifie : médiante majeure ou mineure à volonté.

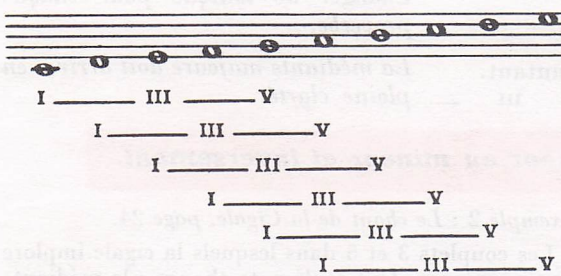
LA MÉDIANTE ET LES NOTES

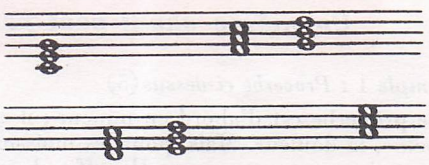
La médiante est la troisième note

en montant à partir de la tonique

mi	fa	sol	la	si	do
ré	mi	fa	sol	la	si
DO	RÉ	MI	FA	SOL	LA

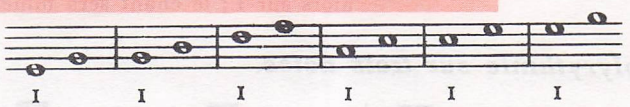
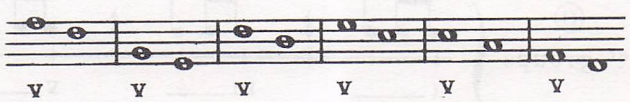
en descendant à partir de la dominante

V	SOL	LA	SI	DO	RÉ	MI
↓	fa	sol	la	si	do	ré
(III)	mi	fa	sol	la	si	do
↑						
I						

I, III et V en accords

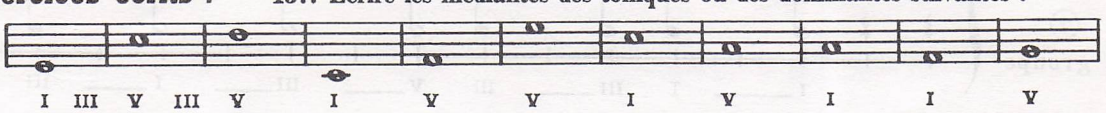
Lire le plus rapidement possible ces accords, en commençant par la note la plus basse.

Exercices oraux :

a) Quelles sont les médiantes des toniques suivantes : do-la-ré-sol-mi-fa ?
b) Quelles sont les médiantes des dominantes suivantes : sol-si-la-ré-mi-do ?
c) Quelles sont les dominantes des médiantes suivantes : fa-sol-do-si-la-mi ?
d) Quelles sont les toniques des médiantes suivantes : sol-si-mi-do-fa-la ?

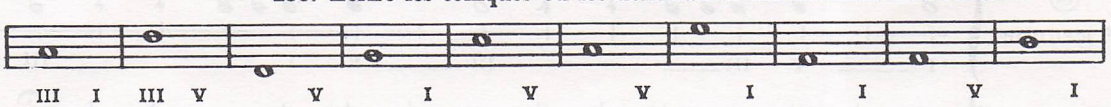
La médiante se place sur la ligne ou dans l'interligne au-dessus de la tonique ou au-dessous de la dominante.

Exemples. Si la tonique est sur une ligne ou dans un interligne :

Si la dominante est sur une ligne ou dans un interligne :

Exercices écrits :

137. Ecrire les médiantes des toniques ou des dominantes suivantes :

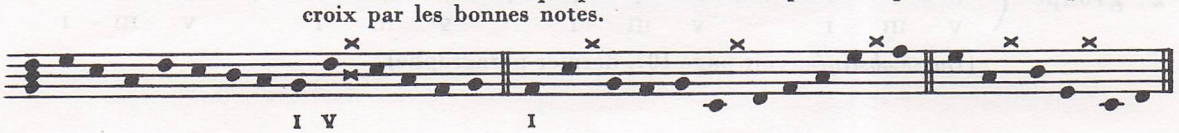


138. Ecrire les toniques ou les dominantes des médiantes suivantes :



Lecture rapide :

La croix indique une note à trouver : cette note est la médiante de la tonique et de la dominante qui précèdent. Lire le plus vite possible en remplaçant les croix par les bonnes notes.



MÉLODIES SUR TROIS NOTES

Dans le livre précédent nous chantions des proverbes sur deux notes (I et V). Avec trois notes, nos proverbes vont prendre du caractère : grâce à la médiante, ils vont devenir expressifs, majeurs ou mineurs.

Ces proverbes doivent se dérouler régulièrement. On prolonge les syllabes surmontées d'un trait.

Avant chaque proverbe, chanter les trois sons : I, (III), V.

Changer de tonique pour chaque proverbe.

La médiante majeure doit arriver en pleine clarté.

a) Proverbes majeurs

① Qu'importe l'aboiement du chien au nuage qui passe.
V III I I V III I I I III III I III V I

② Le plus tendre de ce monde doit vaincre le plus dur.
I I III III I I V V III V V III V I

b) Proverbes mineurs

③ Qui veut voyager loin ménage sa monture.
I ♭III ♭III I I V I V V ♭VI ♭III I I

④ Brebis qui bêle perd sa bouchée.
♭III I I V ♭III V ♭III I ♭III I

c) Majeur et mineur

⑤ Qui sèment dans les larmes moissonnent en chantant.
I ♭III ♭III I I V ♭III I ♭VI ♭III V V III ←

Un même chant peut passer du majeur au mineur et inversement.

Exemple 1 : *Proverbe ci-dessus* ⑤.

Ce proverbe est d'abord en mineur ; il exprime la peine, la douleur. Mais, pour les moissons heureuses, il passe en majeur. Il suffit de changer la médiante.

Exemple 2 : *Le chant de la Cigale, page* 24.

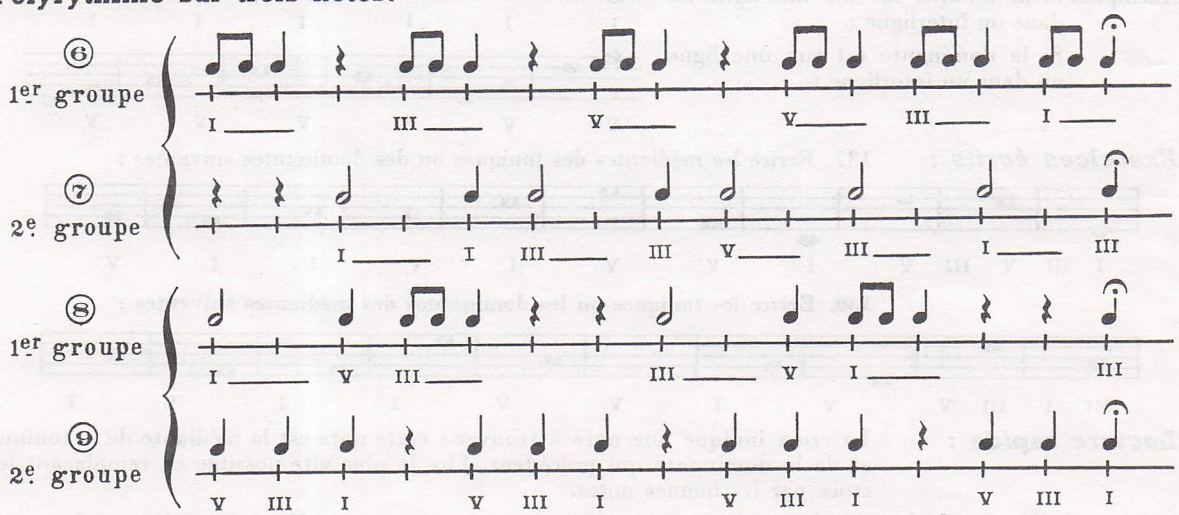
Les couplets 3 et 5 dans lesquels la cigale implore sont en mineur. Une seule note change : la médiante si, que l'on chante plus bas. Le bémol ♭ placé devant indique ce changement.

Exercice :

Chantez « A LA CLAIRE FONTAINE ». Ce chant est *majeur*.

A la claire fontaine M'en allant promener J'ai trouvé l'eau si belle...
I I III III III I I III III III III III I III V III

Chantez-le ensuite *en mineur* : pour cela, installez bien I ♭III V, et commencez alors sur I ; le chant sera mineur. Quelle impression ?

Polyrythmie sur trois notes.

(*Basse obstinée*, voir page 107, dernier paragraphe).

TONS MAJEURS — TONS MINEURS

La médiante indique le Majeur ou le mineur.

a) De I à V il y a 5 sons conjoints (ex. : ré, mi, fa, sol, la), donc toujours un demi-ton (page 22).

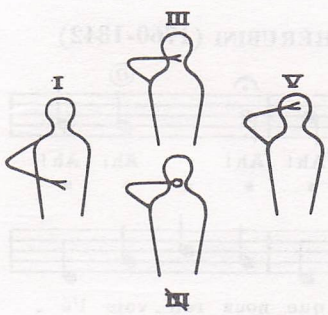
b) Le demi-ton peut être placé soit entre I et III, soit entre III et V.
- S'il est placé entre I et III, la tierce « tonique-médiante » est mineure (1 ton ½) ; on est dans un **ton mineur.**
- S'il est placé entre III et V, la tierce « tonique-médiante » est majeure (2 tons) ; on est dans un **ton Majeur.**

c) Le tableau ci-contre montre que l'on peut obtenir trois tons majeurs et trois tons mineurs.
C'est la tierce de tonique à médiante qui compte.

TONS MAJEURS					TONS MINEURS		
RÉ	(DO si	SOL	V	Dominante	V	la	si	mi
			1½	2		sol	la	ré
(do		(fa						
SI	LA	MI	III	Médiante	III	(fa mi	sol	(do si
la	sol	ré		2				
				1½		(fa		
SOL	FA	DO	I	– Tonique –	I	ré	mi	fa

Il y a 3 tons Majeurs DO SOL FA.
Il y a 3 tons mineurs ré la mi.
Nous en obtiendrons d'autres avec des altérations : dièses (♯) bémols (♭).

PHONOMIMIE.



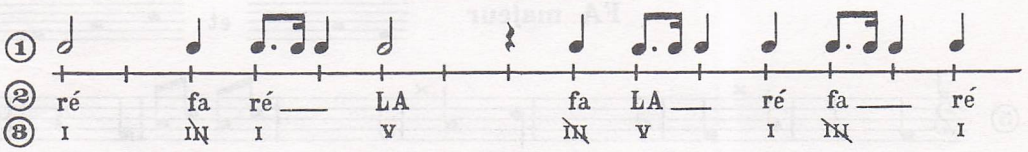
Tonique	Médiante	Dominante
main à hauteur de la ceinture	main au menton. Majeure : ouverte, mineure : fermée	main au front

a) Refaire en phonomimie les exercices de la page 26.

b) Chantez en phonomimie dans les tons majeurs et mineurs ci-dessus.

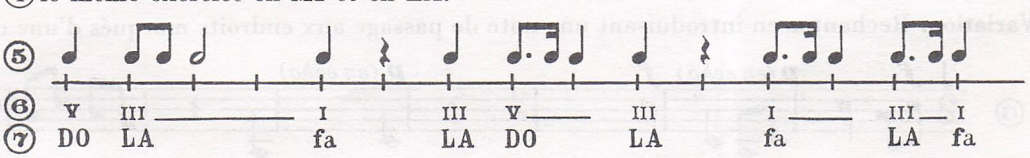
c) Chantez les exercices suivants, une première fois normalement, puis en phonomimie.

en mineur



④ le même exercice en MI et en LA.

en majeur



⑧ le même exercice en DO et en SOL.

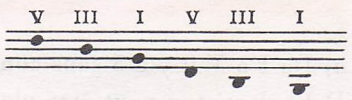
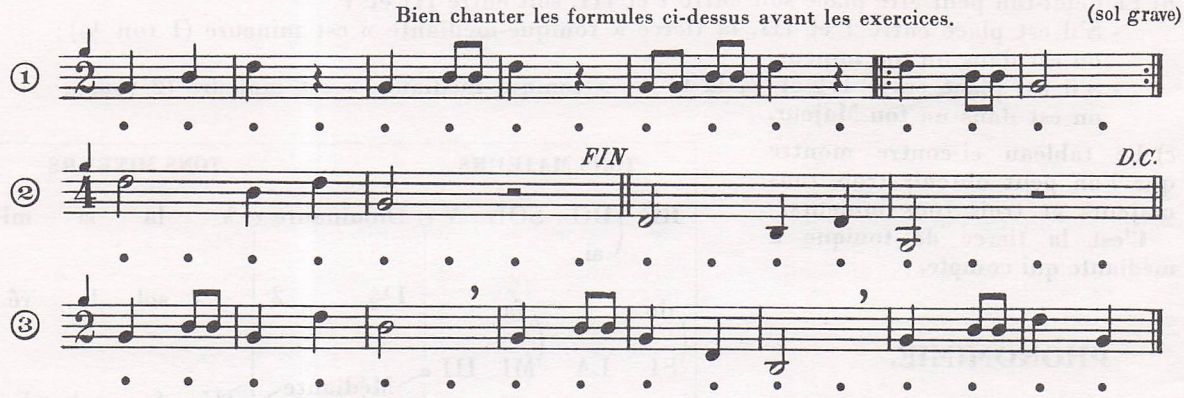
Exercices écrits

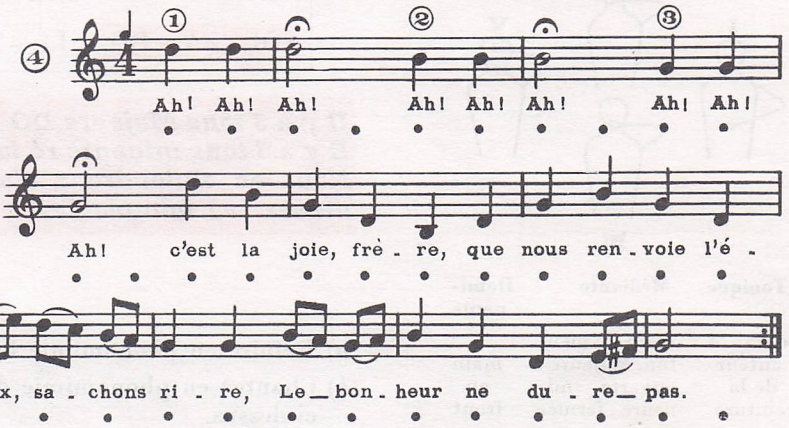
139. Ecrire les nos ④ et ⑧

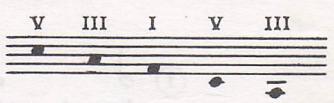
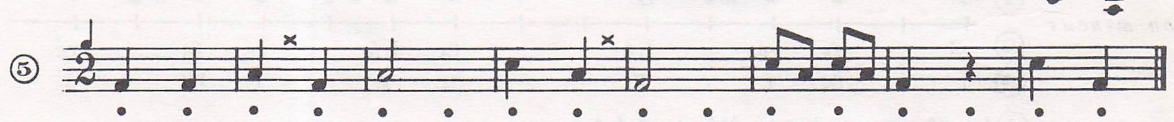
Dictées

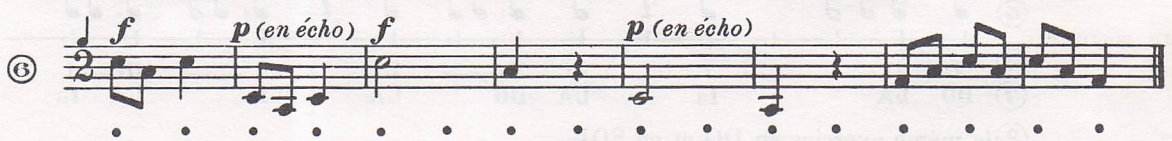
Barrez les III que le Maître chante en mineur.
1o I III V III V I III I V III I III.
2o V III I V III I III I III.

LES TONS MAJEURS

SOL majeur et

Bien chanter les formules ci-dessus avant les exercices. (sol grave)

AH ! AH ! AH ! Canon à 3 voix, CHÉRUBINI (1760-1842)

Ce canon doit sonner clairement sur les trois sons I, III, V. Dans la 3e phrase, d'autres notes s'ajoutent ; mais sur chaque temps on retrouve les notes essentielles. Les autres permettent de passer d'un degré à un autre ; on les appelle *notes de passage*.

Texte français de C. GEOFFRAY (1)

FA majeur et

Variation. Rechantez en introduisant une note de passage aux endroits marqués d'une croix.



Exercices écrits : **140. Écrire la ligne 2 en remplaçant les médiantes par des** ♫

141. Écrire la ligne 5 en DO majeur.

142. Écrire (5) en introduisant une note de passage aux endroits marqués d'une croix.

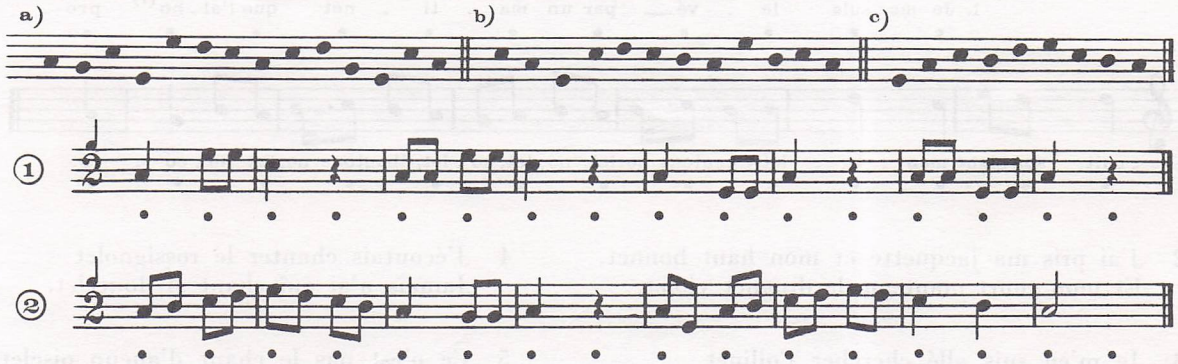
---

(1) Extrait du recueil « *Fa la la* » (50 canons) avec l'autorisation des *Presses d'Ile de France.*

LES TONS MINEURS

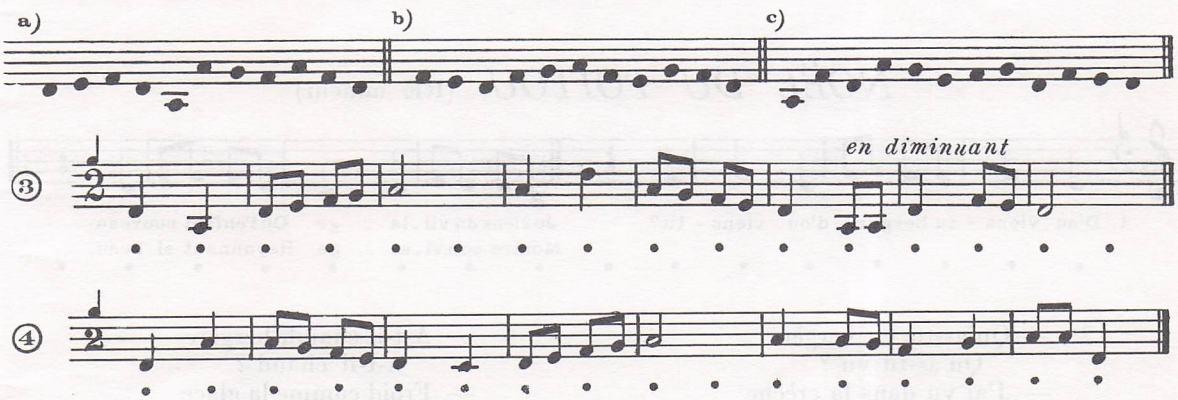
LA mineur et

Lecture Rapide : Dire le plus rapidement possible les notes de la ligne ci-dessous, en répétant trois fois de suite chaque médiante rencontrée.



Voir page suivante le *Noël du Bas-Quercy*, en LA mineur.

RÉ mineur et

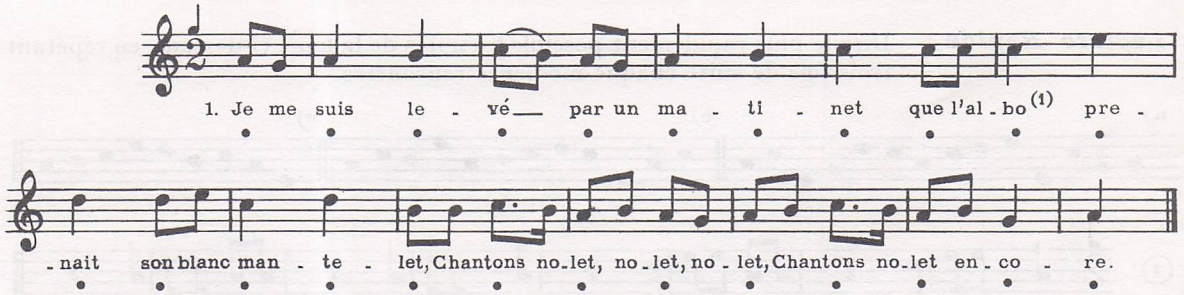
Lecture rapide : (même exercice qu'en LA mineur).

Chantez ③ et ④ en même temps.

Voir page suivante le *Noël du Poitou*, en RÉ mineur.

Exercices écrits : **143. a) Écrire en LA mineur le NOEL DU POITOU (page suivante).**
b) Écrire en RÉ mineur le NOEL DU BAS-QUERCY (page suivante).

144. « Contrepoint » de neuf noires en LA mineur de médiante à tonique, sur les notes LA, SI, DO, RÉ, MI, avec une quinte ascendante et une quinte descendante sur tonique.

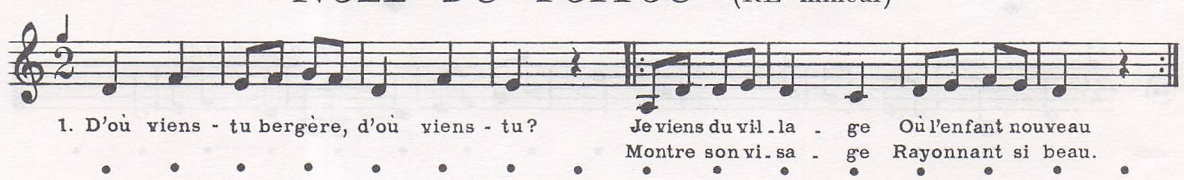
145. Quatre « contrepoints » de neuf noires en RÉ mineur sur les notes RÉ, MI, FA, SOL, LA, avec une quinte ascendante et une quinte descendante sur tonique.

NOËL DU BAS-QUERCY (LA mineur)

2 J'ai pris ma jacquette et mon haut bonnet,
Et mon court manteau de droguet violet.

3 Je m'en suis allé chercher Collinet.
— Qu'entends-tu par là, gentil garçonnet ?

4 J'écoutais chanter le rossignolet
Jamais n'ai ouï chant si doucelet.

5 Ce n'est pas le chant d'aucun oiselet,
C'est du Paradis un bel angelet.

NOËL DU POITOU (RÉ mineur)

2 — Qu'as-tu vu bergère
Qu'as-tu vu ?
— J'ai vu dans la crèche
Un petit enfant
Qui pleurait sans cesse
Et bien tendrement

3 — Est-il beau, bergère
Est-il beau ?
— Beau comme la lune
Comme le soleil,
Jamais de la vie
J'ai vu son pareil.

4 — A-t-il chaud, bergère
A-t-il chaud ?
— Froid comme la glace
Doux comme un agneau.
Rien qui le réchauffe
Que deux animaux.

5 — Allons-y bergère,
Allons-y.
— Nous ferons la soupe
Avec du bouillon
Pour nourrir la mère
Avec son poupon.

(1) En langue d'oc : l'aube.

QUATRIÈME CYCLE

La Mesure à 3 temps

Bémol et dièse

L'accord parfait

Le Rythme de marche

Le Rythme allongé

Chant : *LE RANZ DES VACHES*

INITIATION PAR LE DISQUE

Le chant avec instruments

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'École franco-flamande, XV^e siècle

LA MONTÉE A L'ALPAGE

LE RANZ DES VACHES

Chant populaire suisse

Ⓐ

1. Les Ar - mail - lis des Co - lom -
2. Près du cha - let qui les ac -

- bet - tes De grand ma - tin s'en vont là - bas
- cueil - le Le grand trou - peau s'ar - rê - te - ra

Ⓑ 𝄋

Liau - ba, Liau - ba, Por - a -

FIN

- ria Liau - ba, Liau - ba, Por - a - ria.

Ⓒ 1er REFRAIN

Venez-y tou - tes Au pâ - tu - ra - ge, Blanches et noi - res, Rou - ges, Bru - nes, Jeu - nes, Vieil - les,

toutes les au - tres, Ve - nez tou - tes pour l'al - pa - ge 𝄋

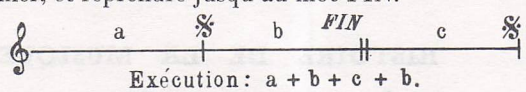
Ⓓ 2e REFRAIN

Les sonnail - le - res Vont les premiè - res, Les toutes noi - res Vont les der - niè - res.

Exécution : A (1er couplet) B, C, B ; A (2e couplet) B, D, B

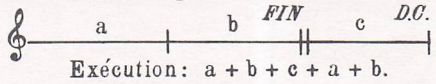
Les signes

𝄋 C'est un *signe de renvoi* ; il n'est jamais seul, il y en a toujours deux. Quand on le rencontre, il faut attendre le second, retourner alors au premier, et reprendre jusqu'au mot FIN.



Exécution : a + b + c + b.

D. C. *Da Capo* (cf. p. 17). Ne pas confondre les deux signes. Avec *Da Capo*, il faut retourner au début du morceau pour terminer au mot FIN.



Exécution : a + b + c + a + b.

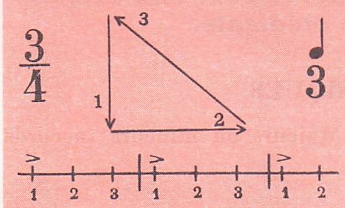
Le Ranz des Vaches *est une mélodie populaire qui évoque la montée à l'alpage, et les réjouissances qui l'accompagnent.*

Les couplets doivent être chantés largement, de façon ample : c'est la montée.

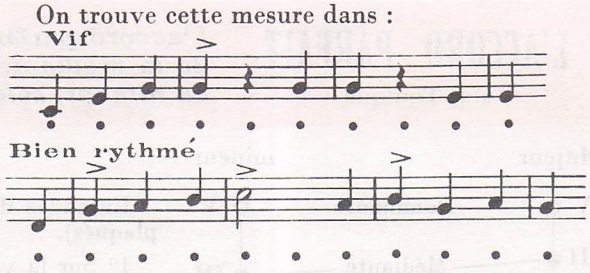
Les refrains, au contraire, évoquent les danses et les rondes des bergers tout au long du parcours ; il faut les chanter légèrement, en détaillant le texte.

Régulièrement on entend les appels des bergers dans la montagne : ce sont les « Liauba » qui coupent les refrains et les couplets.

La Mesure à 3 temps



L'accentuation revient toutes les trois pulsations

On trouve cette mesure dans :

de nombreux chants : L'Apprenti Pastouriau, le Ranz des vaches, etc.

Exercices préparatoires

a) Ecoutez des œuvres instrumentales ou vocales à 3 temps, et battez la mesure :

Menuets de Mozart, Haydn,
Menuets de Rameau.

b) Battez successivement cinq mesures à 3 temps, puis cinq à 4 temps, puis mêlez.

Pour l'indépendance des mains,

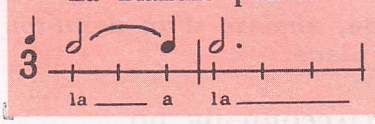
a) d'une main frappez les pulsations, de l'autre battez la mesure à 3, puis à 4 temps (la pulsation doit toujours se trouver à un même point sur le bureau) ;

b) d'une main les pulsations, de l'autre la mesure à 3 temps, et d'un pied une pulsation sur deux.

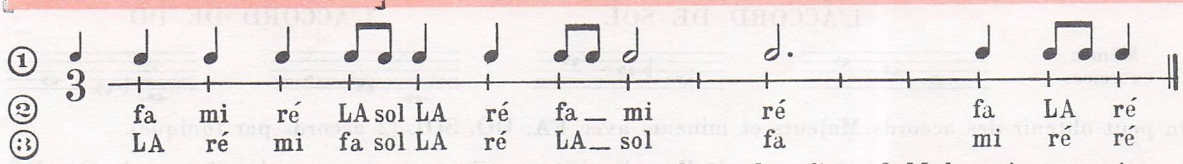
Dans le chant ci-contre « Le Ranz des Vaches », la mesure est à 3 temps. Aux refrains elle passe à 1 temps (le mouvement de la pulsation ne varie pas) avec 3 croches par temps : l'unité de temps est alors la noire et demie, soit la noire pointée (♩.). C'est un autre type de mesure. Nous l'étudierons plus tard.

Chantez « Le Ranz des Vaches » en battant la mesure à 3 temps. Aux refrains, frappez seulement la pulsation. Le mouvement ne change pas.

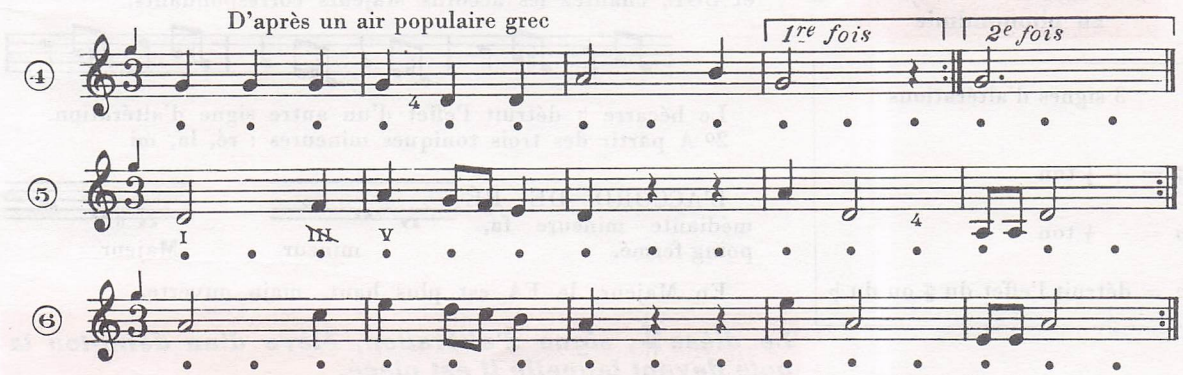
La Blanche pointée



Le point augmente de moitié la durée d'une note :

𝅗𝅥 = 2 temps 𝅗𝅥. = 2 + 1 = 3 temps

Quelle est la tonique de ces deux lignes ? Mode majeur ou mineur ?

D'après un air populaire grec



Exercices

a) Comparez les nos ⑤ et ⑥. Chantez-les ensemble.
b) Rechantez les nos ② et ⑤ page 17 (Départs sur 3e temps, en levant).

Exercices écrits

146. Ecrire ② et ③ avec la mesure.
147. Ecrire ④ en prenant comme tonique FA (tout sera une note plus bas).

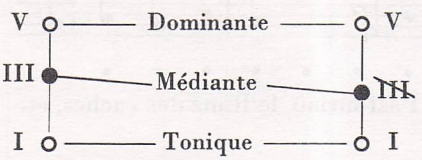
Improvisation

a) Ligne ① sur I, IV, V. Finir sur la tonique.
b) Ligne ① sur les notes de l'accord de MI mineur.

L'ACCORD PARFAIT
sur Tonique

L'accord parfait de tonique est constitué de la tonique, de la médiante et de la dominante. Il peut être Majeur ou mineur, selon la hauteur de la médiante.

Majeur mineur



L'accord peut être **plaqué** (on entend les 3 sons en même temps) ou **arpégé** (on entend les 3 sons successivement).

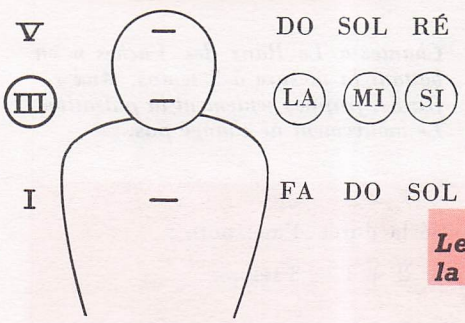
JEUX HARMONIQUES

Entendez des accords au piano, Majeurs ou mineurs (accords plaqués).

1° Sur la voyelle O, chantez :
a) la tonique ;
b) la dominante ;
c) la médiante.

2° Distinguez les accords Majeurs des accords mineurs.

Du Majeur au mineur en phonomimie



L'ACCORD DE FA. *a*) Chantez-le en *Majeur*, en plaçant correctement votre main :
pour LA, main ouverte à hauteur du menton.
b) Chantez-le en *mineur* ; vous chantez le LA plus bas et vous fermez le poing. FA et DO sans changement.

On écrit ainsi :

Majeur mineur

Le bémol ♭, signe d'altération, abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

L'ACCORD DE SOL L'ACCORD DE DO

Mêmes exercices

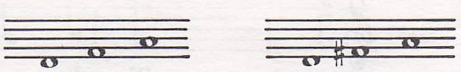
On peut obtenir des accords Majeurs et mineurs avec FA, DO, SOL (2 accords par tonique).

Du mineur au Majeur en phonomimie

1° Exercice inverse : à partir des accords mineurs de FA, DO et SOL, chantez les accords Majeurs correspondants.

Le bécarre ♮ détruit l'effet d'un autre signe d'altération.
2° A partir des trois toniques mineures : ré, la, mi.

L'ACCORD DE RÉ médiante mineure fa, poing fermé.



mineur Majeur

En Majeur, le FA est plus haut, main ouverte.

3 signes d'altérations

♯ = + ½ ton

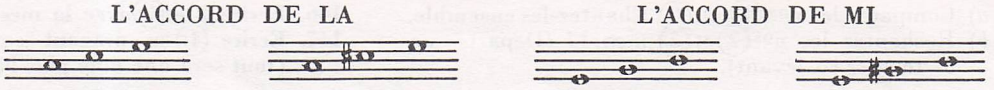
♭ = — ½ ton

♮ = détruit l'effet du ♯ ou du ♭

Le dièse ♯, signe d'altération, élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

L'ACCORD DE LA L'ACCORD DE MI

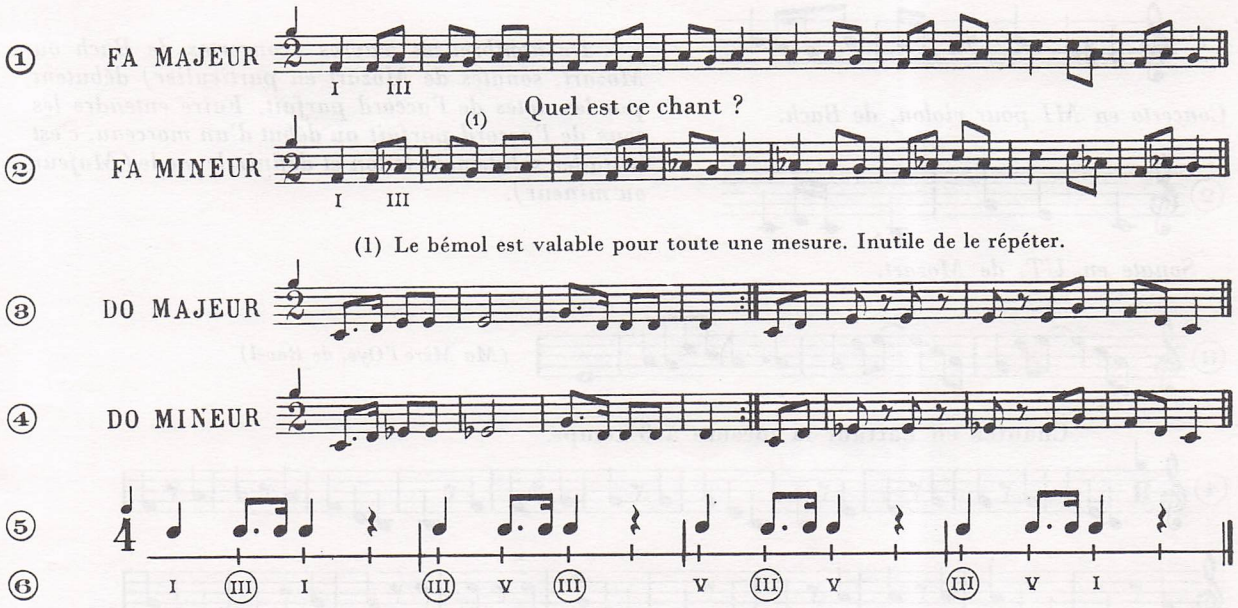
Mêmes exercices :



Bientôt nous utiliserons le SI comme tonique Majeure ou mineure ainsi que des toniques avec ♯ et ♭.

Exercices écrits : **148. Écrire de manière arpégée les 6 accords Majeurs et les 6 accords mineurs de cette page, en mesure à 3 temps.**
149. Écrire (6) et (7) page 28 en FA mineur.

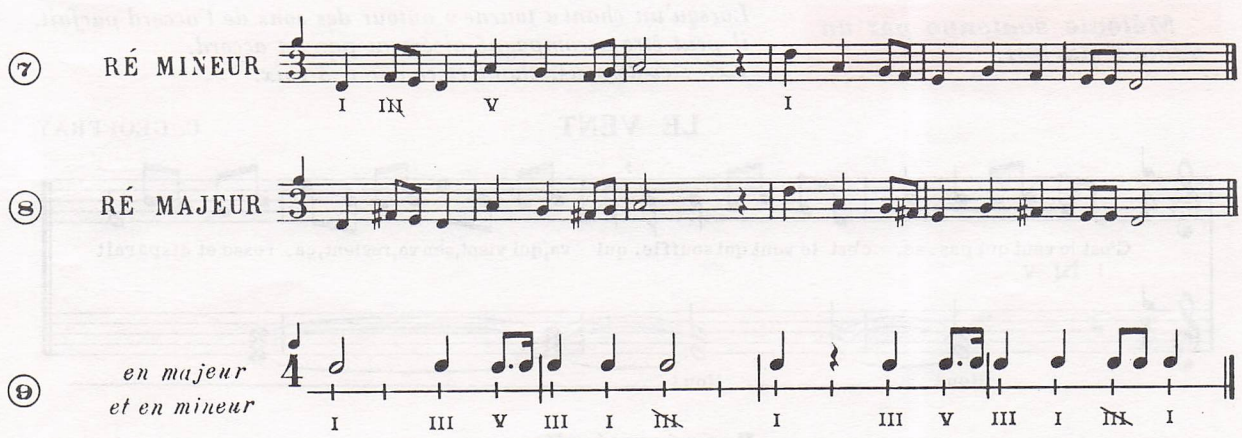
MAJEUR OU MINEUR



Chantez la phrase ⑥ dans tous les tons majeurs et mineurs ci-dessous.

TABLEAU DES ACCORDS

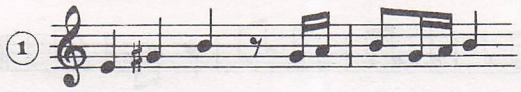
MAJEUR									mineur						
SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	V	— DOMINANTE —	V	la	mi	si	sol	ré	do
♯SOL	♯DO	♯FA	SI	MI	LA	III	— MÉDIANTE —	III	fa	do	sol	♭mi	♭si	♭la
MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	I	— TONIQUE —	I	ré	la	mi	do	sol	fa

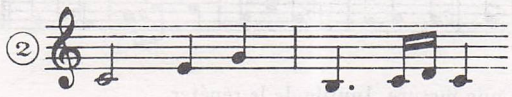


Exercices écrits

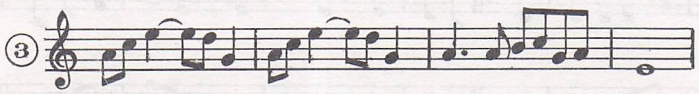
150. Écrire ④ en SOL mineur.
151. Écrire ⑥ dans les trois tons majeurs, avec dièses.
152. Écrire ⑥ dans les trois tons mineurs, avec bémols.
153. Écrire ⑨ avec tonique LA.
154. Écrire ⑨ avec tonique MI.

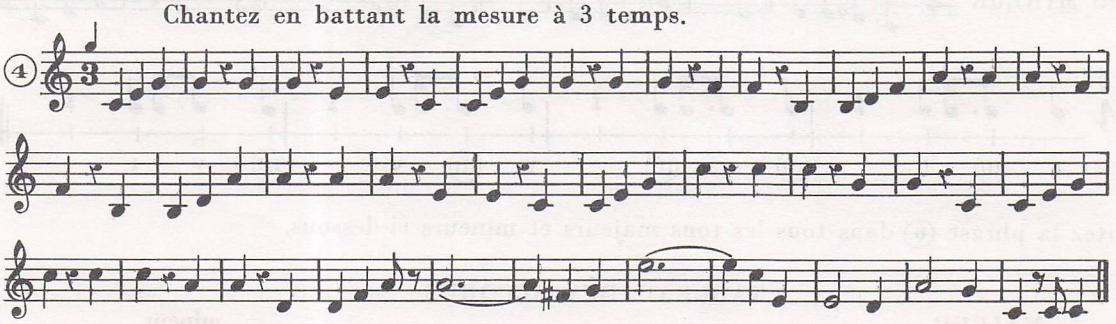
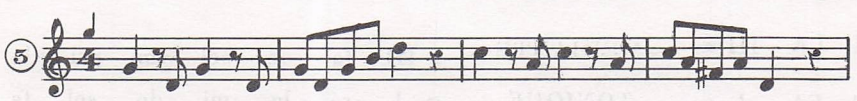
SUR L'ACCORD PARFAIT

L'accord parfait au début d'une œuvre instrumentale.

Concerto en MI pour violon, de Bach.



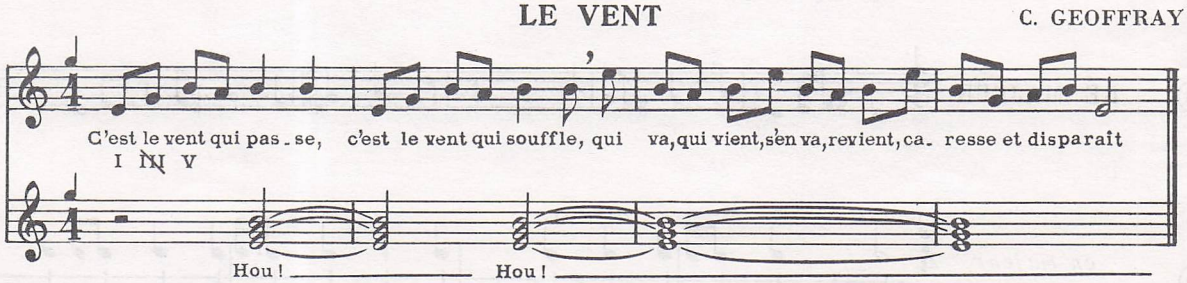
Sonate en UT, de Mozart.

De nombreuses œuvres (concertos de Bach ou Mozart, sonates de Mozart en particulier) débutent par les notes de l'accord parfait. Faire entendre les sons de l'accord parfait au début d'un morceau, c'est installer solidement le ton et définir le mode (Majeur ou mineur).

(Ma Mère l'Oye, de Ravel)

Chantez en battant la mesure à 3 temps.

(Le beau Danube bleu, de J. Strauss)

(Petite Musique de nuit, de Mozart)

Mélodie soutenue par un accord parfait.

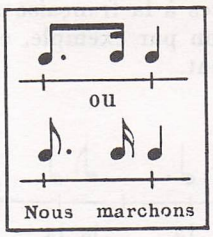
Lorsqu'un chant « tourne » autour des sons de l'accord parfait, il peut être accompagné aisément par cet accord.
Ex. : ci-dessous, chant et chœur à 3 voix.

LE VENT — C. GEOFFRAY

Exercices écrits :

155. Dans le chant « Frère Jacques », chiffrez I, III, V, sous les bonnes syllabes.

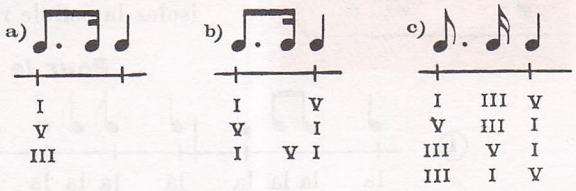
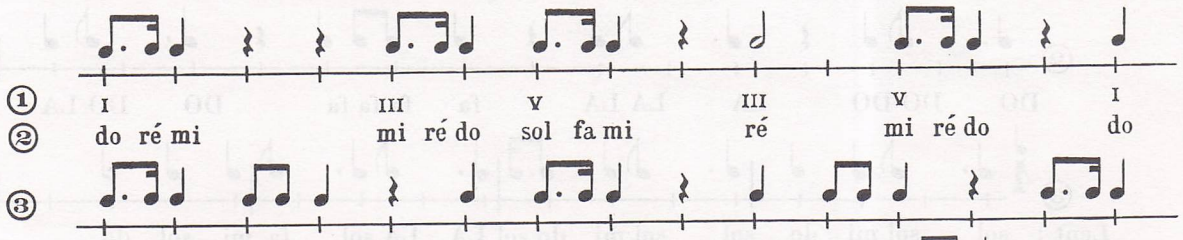
156. Écrivez le chant « Le Vent » en prenant comme tonique RÉ.

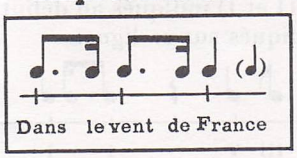
157. Écrire ② en FA Majeur.

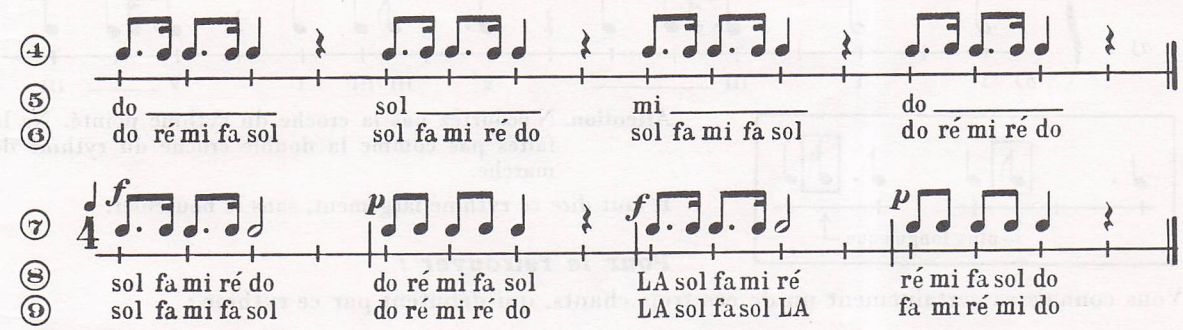
158. Écrire ① en RÉ Majeur.

Ce rythme caractérise de nombreuses chansons de marche (Livre I, p. 16), mais on le trouve aussi en beaucoup d'autres chants (Ex. : Le Ranz des Vaches.)

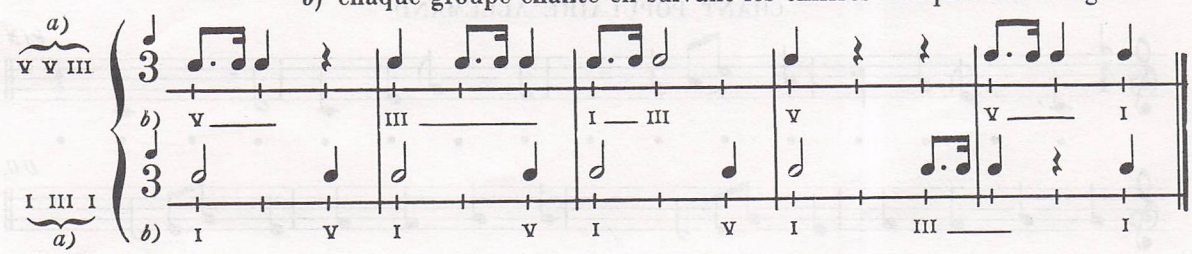
Exercices préparatoires

Frappez régulièrement les pulsations. Prononcez sur la syllabe LA.



Improvisation : Chantez ③ sur I, III, V en plaçant toujours I sur .

Ce rythme est composé d'une croche pointée ( ) = ½ + ¼ de temps, d'une double croche ( ) pour ¼ de temps, et d'une noire.

*La double croche = ¼ de temps; = *

Exercice : Chantez ⑧ et ⑨ en même temps.

POLYRYTHMIE : La classe est divisée en deux groupes : *a*) le 1er groupe sur un des degrés (V, V, III) indiqués au début, le second sur le degré correspondant ; *b*) chaque groupe chante en suivant les chiffres indiqués sur sa ligne.

Exercices écrits :

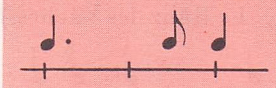
159. Copier ② en sol majeur, puis en ré mineur.

160. Copier ③ en utilisant pour et l'autre forme d'écriture.

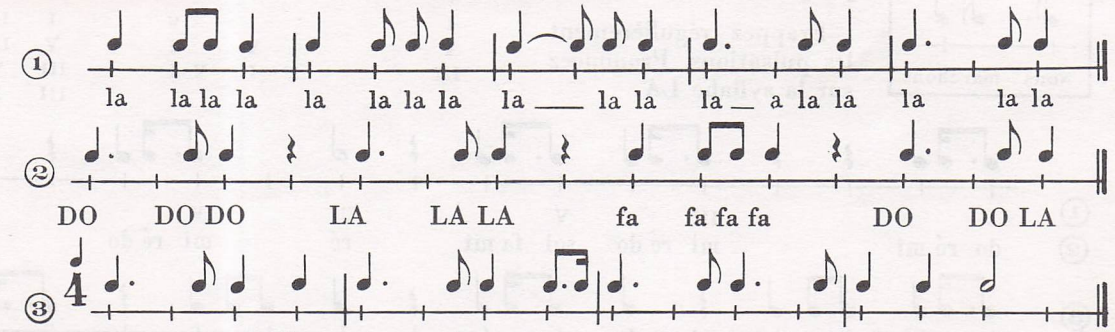
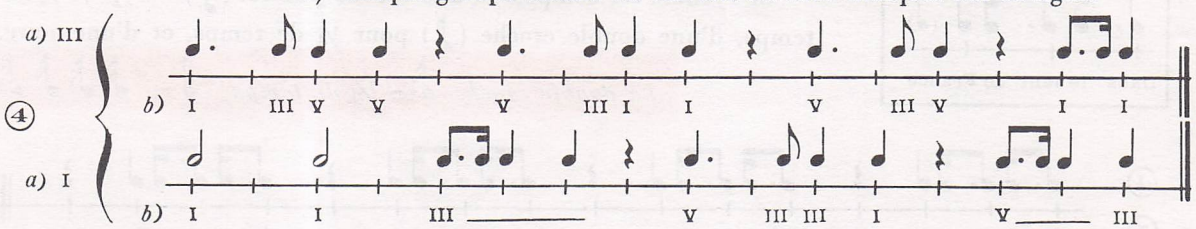
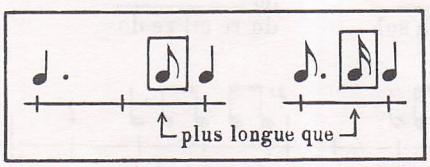
161. Ecrire ⑧ et ⑨ sur deux portées en faisant correspondre les mesures.

162. Copier les deux lignes de polyrythmie en fa majeur.

LE RYTHME ALLONGÉ



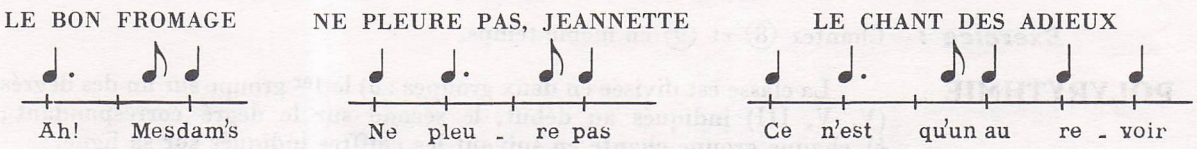
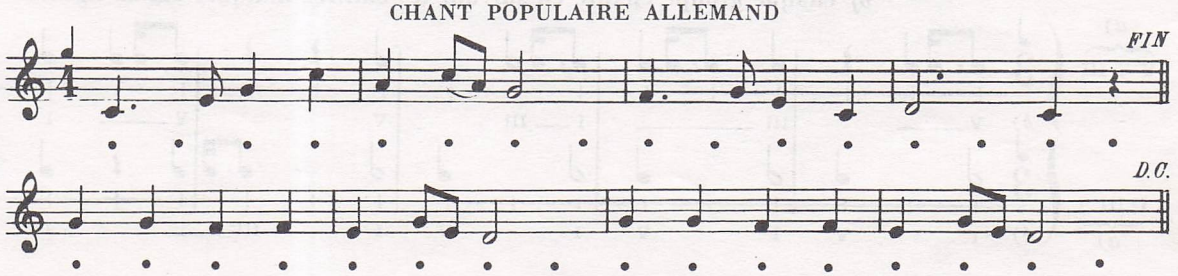
C'est le rythme qui caractérise les « Ouvertures à la française ». Ecoutez une Ouverture de Lully, celle de Phaéton par exemple, et isolez la cellule rythmique qui revient constamment.

Pour le découvrir :

POLYRYTHMIE : En deux groupes : *a*) d'abord sur les deux sons (III et I) indiqués au début ; *b*) Chaque groupe chante en suivant les sons indiqués sur sa ligne.



Attention. N'écourtez pas la croche du rythme pointé. Ne la faites pas comme la double croche du rythme de marche.

Il faut dire ce rythme largement, sans le bousculer.

Pour le retrouver :

Vous connaissez certainement un de ces trois chants, qui débutent par ce rythme :

CHANT POPULAIRE ALLEMAND

Exercices écrits :

163. Ecrire ④ sur deux portées, en SOL majeur.

164. Ecrire ③ sur une portée (début de l'Ouverture de « Phaéton », de Lully).

165. Ecrire ④ sur deux portées, en RÉ mineur.

166. Ecrire rythmiquement à 4 temps les quatre premières mesures du « Chant des Adieux » (départ en anacrouse sur le 4e temps).

CINQUIÈME CYCLE

La croche. Le demi-soupir

La tierce

Pentacordes majeurs et mineurs

« Contrepoints » avec quinte et tierce

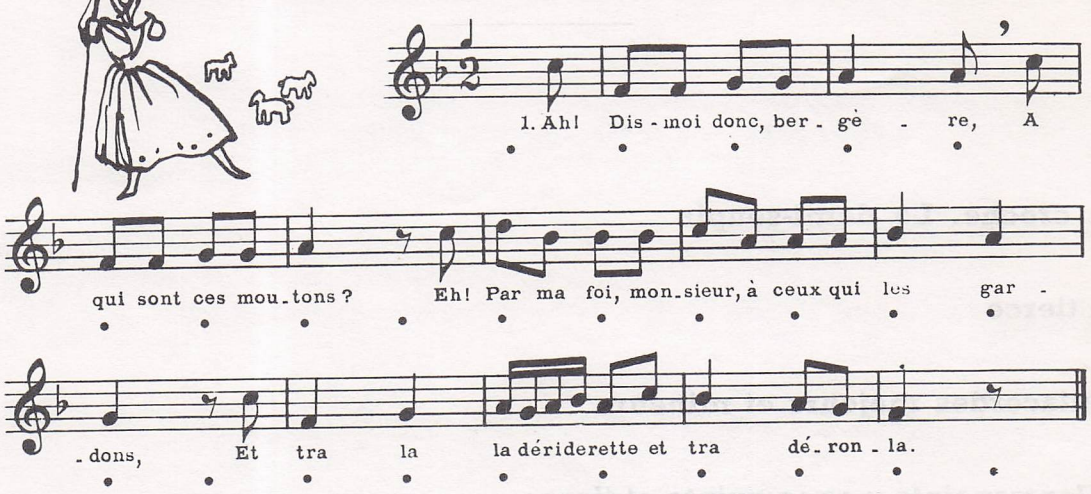
Chants : *AH ! DIS-MOI DONC, BERGÈRE*
RONDE DE CARNAVAL

INITIATION PAR LE DISQUE

Le Soprano. L'Alto

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'âge d'or de la polyphonie vocale
La polyphonie dans les autres pays

AH ! DIS-MOI DONC, BERGÈRE...

2

Ah ! Dis-moi donc, bergère,
Combien as-tu d'moutons ?
— Eh ! par ma foi, monsieur
Il faut que j'les comptions...
Et tra la la...

3

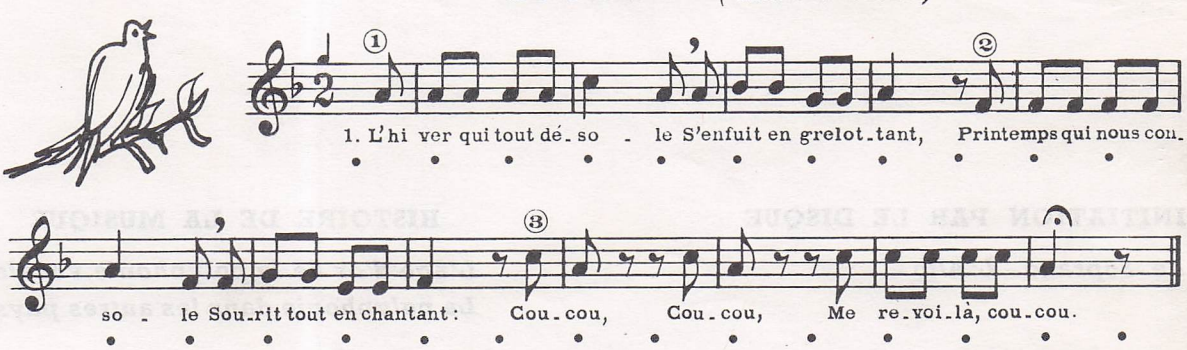
Ah ! Dis-moi donc, bergère,
Par où ce chemin va ?
— Eh ! par ma foi, monsieur,
Il ne boug' pas de là.
Et tra la la...

4

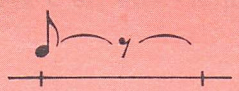
Ah ! Dis-moi donc, bergère,
L'étang est-il profond ?
— Eh ! par ma foi, monsieur,
Il descend jusqu'au fond.
Et tra la la...

5

Ah ! Dis-moi donc, bergère,
N'as-tu pas peur du loup ?
— Eh ! par ma foi, monsieur,
Pas plus du loup que d'vous.
Et tra la la...

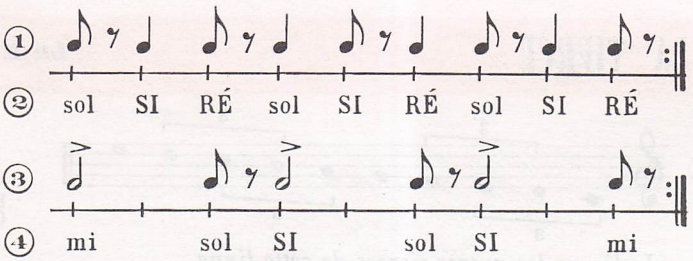
COUCOU *(Canon à 3 voix)*

Dans ce canon, les voix terminent les unes après les autres.

LA CROCHE

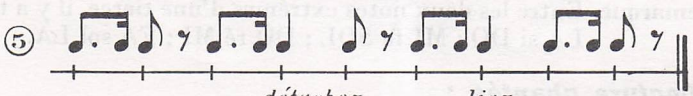


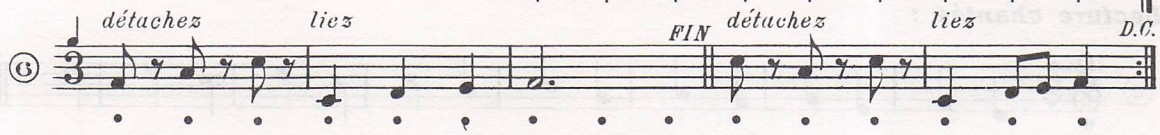
LE DEMI-SOUPIR

Le demi-soupir regarde à gauche.
On ne tient pas la croche.
On tient la noire jusqu'à la pulsation suivante.

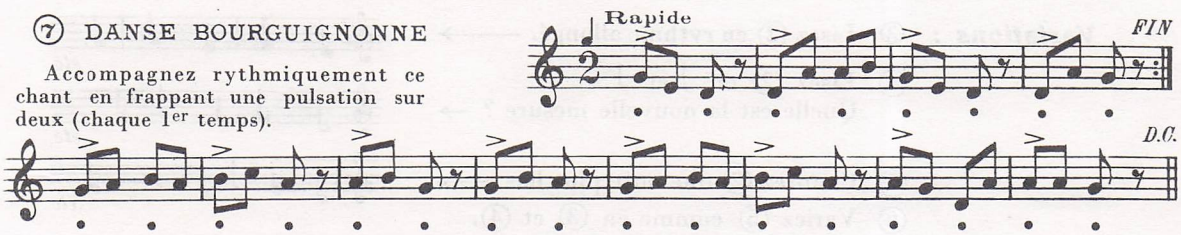


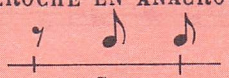
Quelle mesure peut-on mettre à ③ et ④ ?

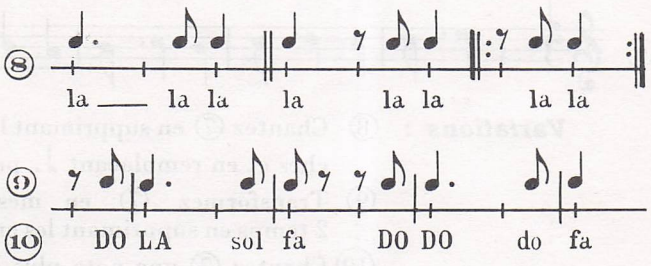
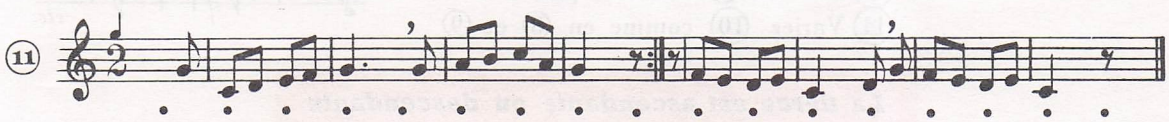
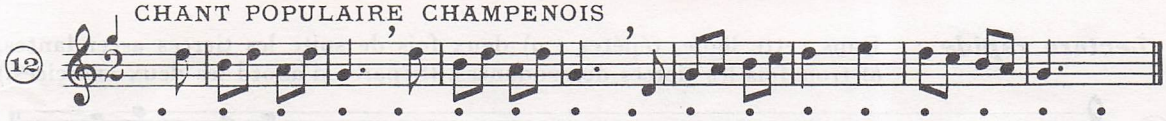


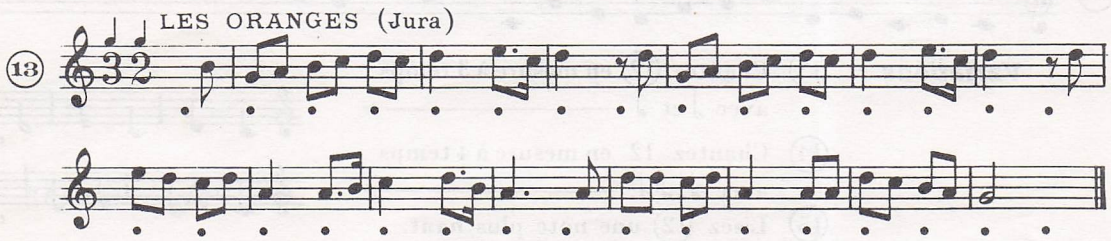


⑦ DANSE BOURGUIGNONNE

Accompagnez rythmiquement ce chant en frappant une pulsation sur deux (chaque 1er temps).

LA CROCHE EN ANACROUSE



Frappez la pulsation, puis dites les deux croches qui suivent.

CHANT POPULAIRE CHAMPENOIS

LES ORANGES (Jura)

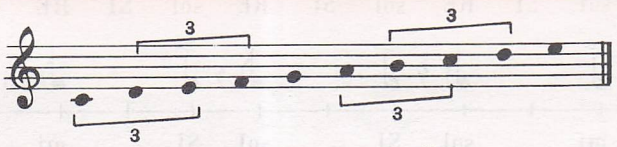


Exercices écrits :

167. Ecrire ② en mesure à trois temps.
168. Ecrire ② sur les notes fa LA DO.
169. Écrire ⑩ en SOL, en mesure à 2 temps.
170. Écrire ⑥ en DO majeur et en LA mineur.

LA TIERCE

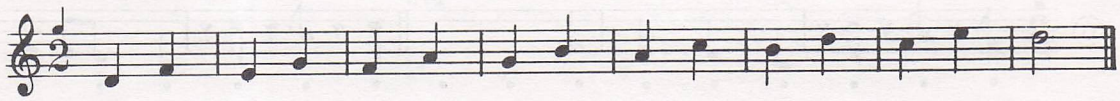
La tierce est un intervalle de 3 sons

①

Indiquez les autres tierces de cette ligne.

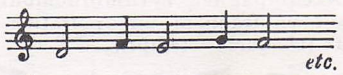
Nous avons découvert la tierce avec l'accord parfait (page 26). Mais la tierce ne se situe pas uniquement entre I et III ou III et V. On trouve des tierces partout.

Remarque. Entre les deux notes extrêmes d'une tierce, il y a toujours une troisième note : RÉ mi FA ; LA si DO ; MI fa SOL ; DO ré MI ; FA sol LA.

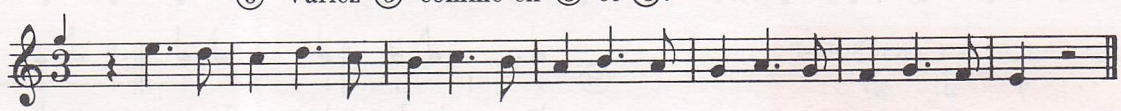
Lecture chantée :

②

Variations :

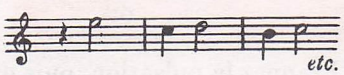
③ Lisez ② en rythme allongé. ⟶

④ Lisez ② en 𝅗𝅥 et ♩
Quelle est la nouvelle mesure ? →

⑤ Chantez ② une note plus bas. ⟶

⑥ Variez ⑤ comme en ③ et ④.

⑦ 

Variations :

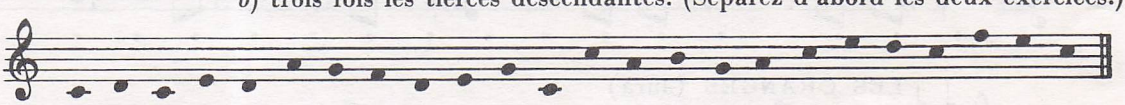
⑧ Chantez ⑦ en supprimant les croches et en remplaçant ♩. par 𝅗𝅥 →

⑨ Transformez ⑦ en mesure à 2 temps en supprimant les croches.

⑩ Chantez ⑦ une note plus bas. →

⑪ Variez ⑩ comme en ⑧ et ⑨

La tierce est ascendante ou descendante

Lecture rapide : Dans cette ligne, répétez : *a*) deux fois de suite les tierces ascendantes, *b*) trois fois les tierces descendantes. (Séparez d'abord les deux exercices.)

⑫ 

Variations :

⑬ Chantez ⑫ en mesure à 3 temps avec 𝅗𝅥 et ♩ ⟶

⑭ Chantez 12 en mesure à 4 temps avec ♩. ♪♩ ⟶

⑮ Lisez ⑫ une note plus haut.

Exercices écrits :

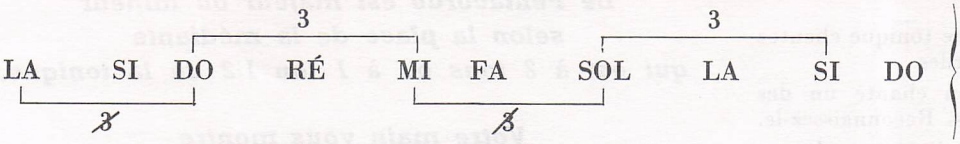
171. Ecrire ④ en chiffrant par 3 tous les intervalles de tierce.

172. Ecrire ⑧ — — —

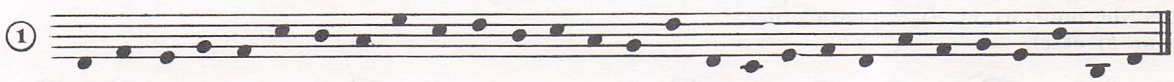
TIERCE MAJEURE 3
TIERCE MINEURE ~~3~~

Revoir p. 29

Une tierce de 2 tons est majeure
Une tierce de 1 ton 1/2 est mineure



Trouvez les autres tierces majeures ou mineures.

Lecture rapide : *a*) Lisez en répétant deux fois de suite les tierces majeures.
b) Lisez en répétant trois fois de suite les tierces mineures.
c) Lisez en mêlant *a*) et *b*).

(italien)

2. *En espagnol :* Hidago... hi, hi... 3. *En nègre :* Tchumbara... a, a... *etc.*

DEUX INTONATIONS A RETENIR

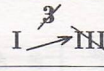
Il faut pouvoir entonner juste à tout moment une tierce majeure ou une tierce mineure. Souvenez-vous des deux exemples ci-dessous. Ils vous aideront à retrouver les intervalles.

TIERCE MAJEURE

A la claire fontaine

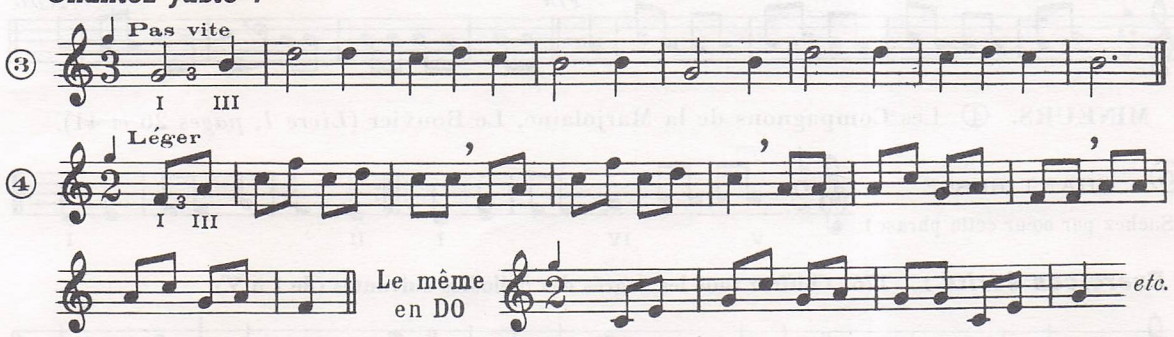
TIERCE MINEURE

C'était Anne de Bretagne



(voir page 63)

Chantez juste :



Exercices écrits :

173. Ecrire ④ en DO Majeur (début ci-dessus).
174. Ecrire ① ci-dessus et ② de la page 44 en chiffrant 3 et ~~3~~.
175. Trouver trois chants qui débutent par un intervalle de tierce. Distinguer le Majeur et le mineur.

LE PENTACORDE

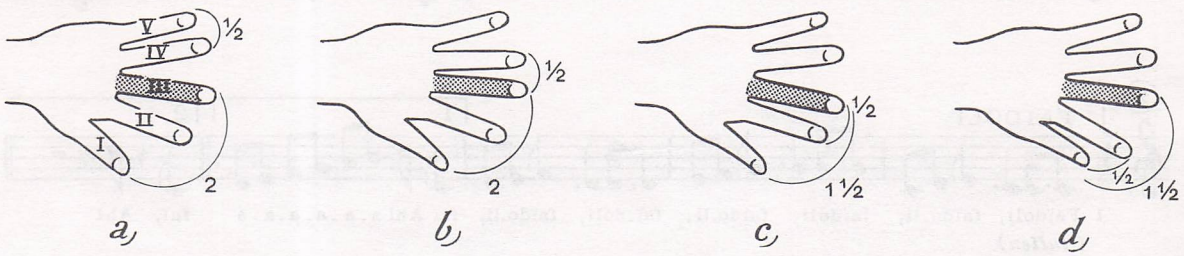
Le Pentacorde est une suite de 5 sons conjoints de la tonique à la dominante.

Le Pentacorde est majeur ou mineur selon la place de la médiante qui est à 2 tons ou à 1 ton 1/2 de la tonique.

Votre main vous montre qu'il y a 4 positions pour le demi-ton, donc 4 espèces de pentacordes.

Exercices :

1. A partir de la même tonique chantez les quatre pentacordes.
2. Le maître joue ou chante un des quatre pentacordes. Reconnaissez-le.
3. Chantez le thème suivant sur chaque pentacorde : I V IV V (III) I II (III) I.
4. Trouvez les notes de chaque pentacorde (pas d'altérations) : 1 pentacorde pour *a*) et *d*), 2 pentacordes pour *b*) et *c*).

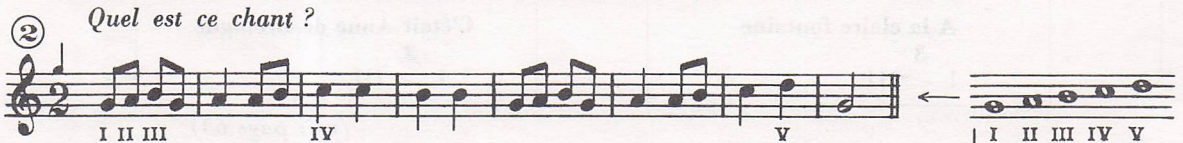
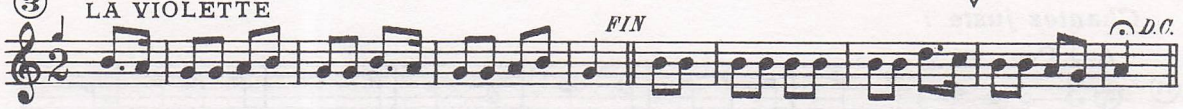


b) et *c*) sont les deux pentacordes les plus utilisés.
a) est un pentacorde majeur comme *b*) ; *d*) est un pentacorde mineur comme *c*).

CHANTS SUR LES PENTACORDES

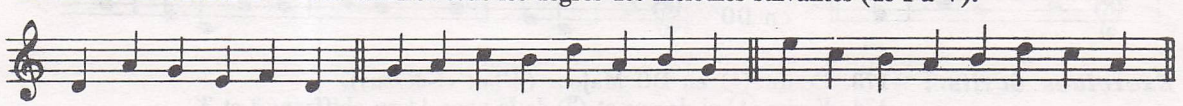
Beaucoup de chants n'utilisent que les cinq sons d'un pentacorde majeur ou mineur.

MAJEURS. ① L'apprenti pastouriau (*voir page* 12).

② *Quel est ce chant ?*

③ LA VIOLETTE

MINEURS. ④ Les Compagnons de la Marjolaine, Le Bouvier (*Livre I, pages* 26 *et* 41).

⑤ CHANT RUSSE
(Sachez par cœur cette phrase)

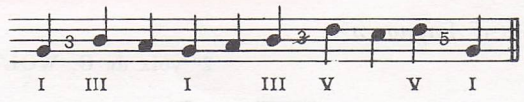
Exercices écrits : **176. Chiffrez tous les degrés des mélodies suivantes (de I à V).**

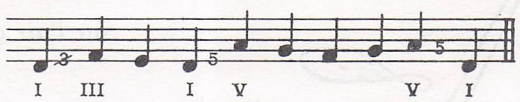


177. Ecrire en noires dans les deux pentacordes majeurs et les deux pentacordes mineurs la phrase chiffrée suivante : I (III) II I V IV (III) V I.

« CONTREPOINTS »
avec 3 et 5 sur pentacordes

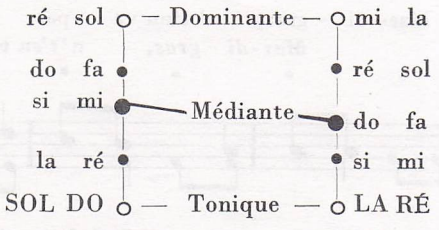
Les « contrepoints » de cette page utilisent les cinq notes d'un pentacorde et les intervalles de quintes et de tierces majeures ou mineures.

①

Sol Majeur. 10 notes, 1 quinte, 1 tierce majeure, 1 tierce mineure.

②

Ré mineur. 10 notes, 1 quinte ascendante, 1 quinte descendante, 1 tierce mineure.

Voici les deux espèces de pentacordes les plus utilisés.

La médiante fait toujours avec la tonique et la dominante dans le *même pentacorde deux tierces*, dont l'une est *majeure* et l'autre *mineure*.



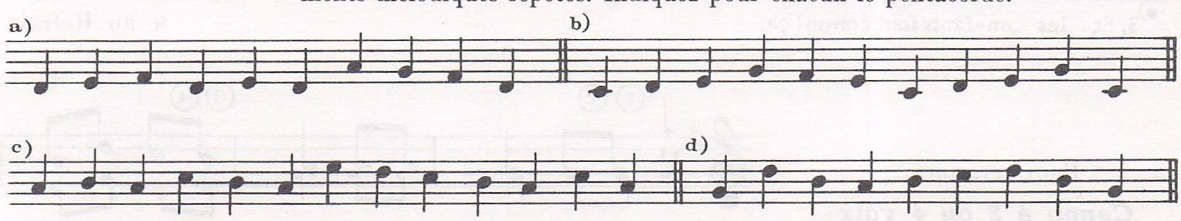
C'est la première tierce, de tonique à médiante, qui détermine le mode majeur ou le mode mineur.

Attention. Les intervalles ne doivent pas engendrer de fautes par répétition de fragments mélodiques.

Mauvais : répétition d'intervalle.

Conseils pour la réalisation : Dans tous les « contrepoints » :
1° Chiffrez : I III V 3 5.
2° Les tierces sont celles formées par III avec I ou V.
3° Quand rien n'est précisé, l'intervalle est ascendant ou descendant.

Exercices écrits : Recopiez les « contrepoints » ci-dessous en entourant les intervalles ou fragments mélodiques répétés. Indiquez pour chacun le pentacorde.



178. Deux « contrepoints » de 10 noires sur le pentacorde de Ré mineur avec 1 tierce mineure et 2 quintes. En mesure à 3 temps, avec 2 soupirs pour conclure.

179. Quatre « contrepoints » de 10 noires sur le pentacorde de Do majeur avec 1 quinte, 1 tierce majeure, 1 tierce mineure. En mesure à 3 temps.

180. Six « contrepoints » de 10 noires sur le pentacorde de La mineur avec 2 tierces mineures et 1 tierce majeure.

181. Écrire ① et ② en mesure à 3 temps en remplaçant les médiantes par des blanches.

182. En utilisant deux blanches, écrire ② en trois mesures à 4 temps.

JEUX HARMONIQUES

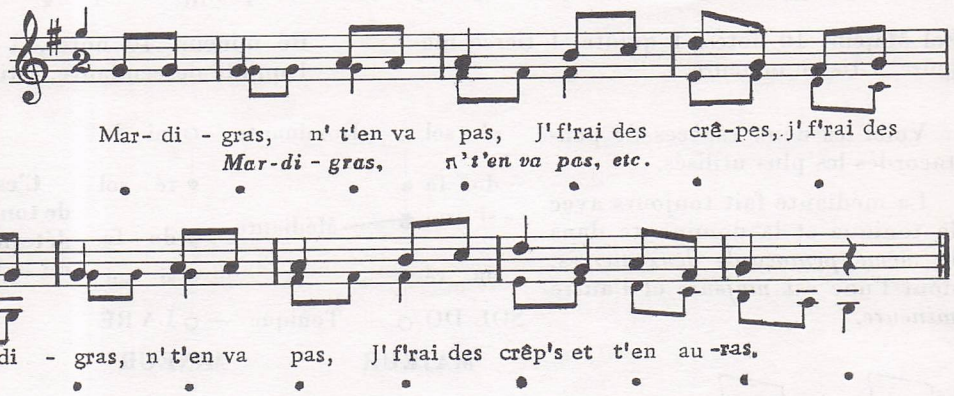
1° Le maître joue un accord parfait (3 notes), puis deux notes uniquement. Ecrire en chiffres, puis en notes, les sons entendus.
2° Le maître joue un accord parfait (3 notes), puis deux notes uniquement. Ecrire en chiffre et en note le son manquant.
3° Le maître joue un accord de trois sons, puis un seul son. Dire quel est ce son.

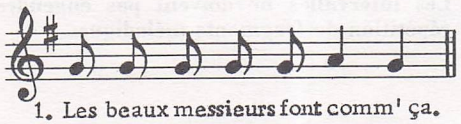
RONDE DE CARNAVAL

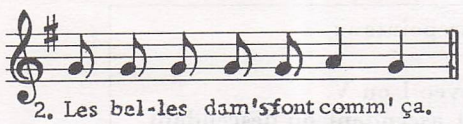
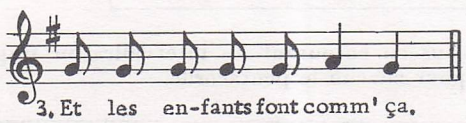
MARDI GRAS, N'T'EN VA PAS

Sur l'air du « Pont d'Avignon »

2e voix de G. WOLTERS

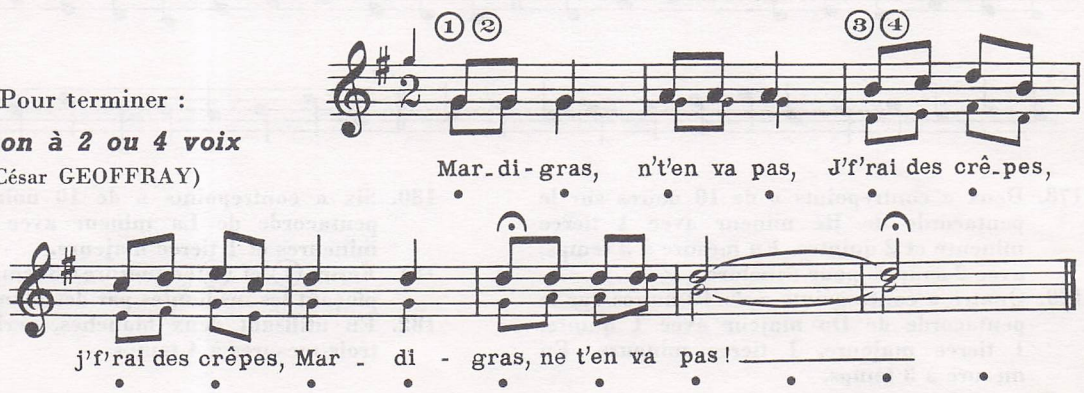




Enchaînez un air connu (1) :
« J'ai du bon tabac dans ma tabatière,
J'ai du bon tabac, tu n'en auras pas. »
𝄋 au Refrain

Enchaînez : « J'ai descendu dans mon jardin... »
𝄋 au Refrain

Enchaînez : « C'est la mèr'Michel qui a perdu son chat... »
𝄋 au Refrain

Pour terminer :

Canon à 2 ou 4 voix

(César GEOFFRAY)

Ce pot-pourri autour d'un air connu doit être enlevé ; les enchaînements se feront de façon imprévue. Pour le canon final, il s'agit d'un chant à deux voix chanté à quatre en canon.

---

(1) On peut modifier à volonté les chants prévus pour les enchaînements.

SIXIÈME CYCLE

Le Rythme ternaire

La sensible

La sous-tonique

Le dièse

Mesures simples et composées

Chants : *LE TRENTE ET UN DU MOIS D'AOÛT*
CHANT DE TROUBADOUR
NOUS QUITTONS LES PÂQUES

INITIATION PAR LE DISQUE

Ténor, Baryton, Basse

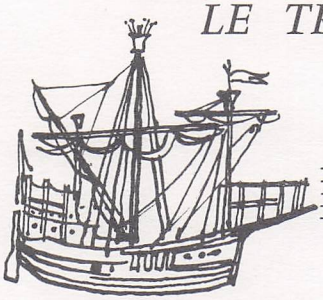
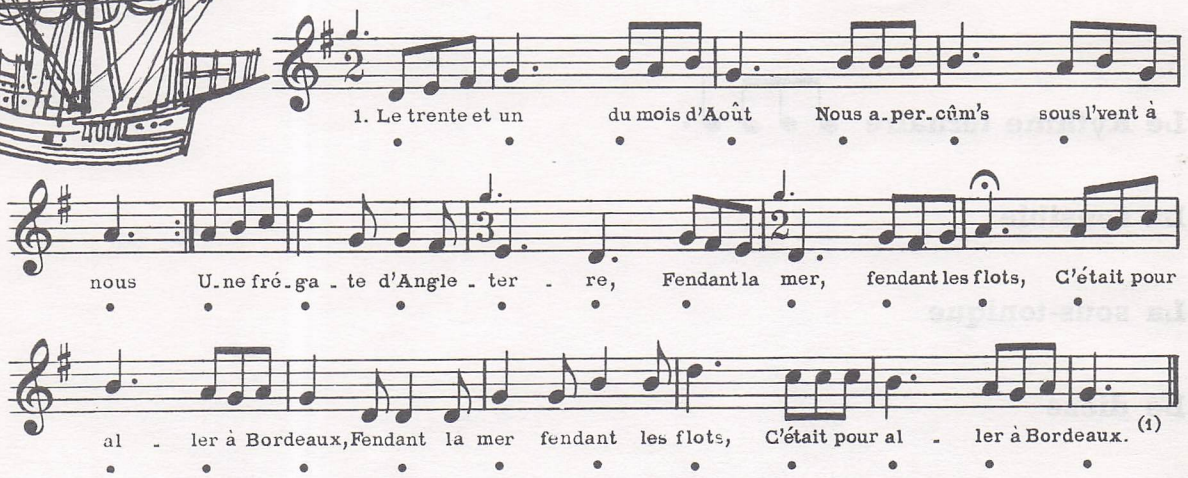
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'histoire des notes

UNE CHANSON DE CORSAIRE

LE TRENTE ET UN DU MOIS D'AOÛT

Chanson populaire bretonne



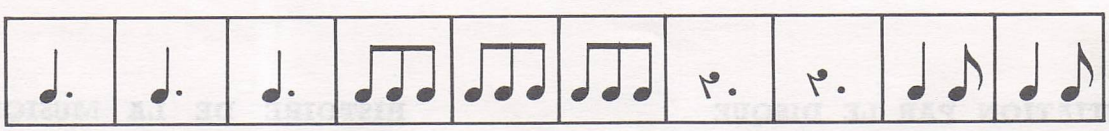
2 Le Capitaine, au même instant, } *bis*
Fit appeler son lieutenant :
« Oh ! Lieutenant, t'sens tu l'courage
De l'attaquer de bord à bord } *bis*
Pour savoir qui s'ra le plus fort ? »

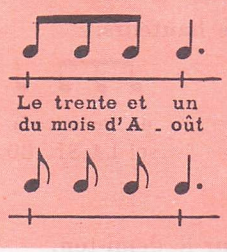
3 Le lieutenant, fier et hardi } *bis*
Lui répondit : « Capitaine, oui !
Faites monter tout l'équipage,
Hardis gabiers, fiers matelots, } *bis*
Faites monter tout l'monde en haut. »

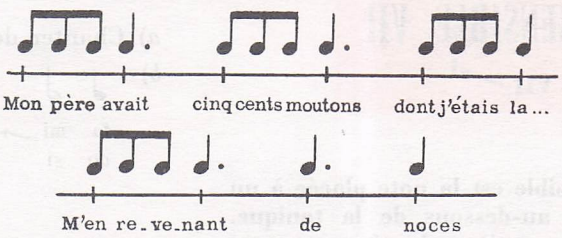
4 Vir' lof pour lof ! En abattant, } *bis*
Nous l'attaquâm's par son avant,
A coups de hache d'abordage,
De pistolet, de mousqueton, } *bis*
Nous l'avons mis à la raison.

5 Que dira-t-on de lui tantôt } *bis*
En Angleterre et à Bordeaux,
D'avoir subi pareil outrage
Par un vaisseau de six canons, } *bis*
Lui qu'en avait trente et six bons !

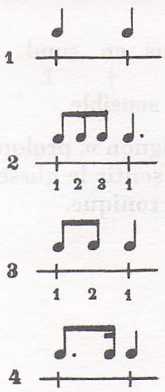
Sachez tous les couplets d'un chant

Cartons rythmiques à reproduire et à découper.

(1) « C'était pour al-ler à Bordeaux » : parfois, dans le chant populaire, certaines expressions, très poétiques dans leur naïveté, offrent l'exemple d'une accentuation déplacée : l'accent tonique ne correspond pas à l'accent musical. C'est le cas ici.

LE RYTHME TERNAIRE

C'est le rythme de nombreuses chansons connues :



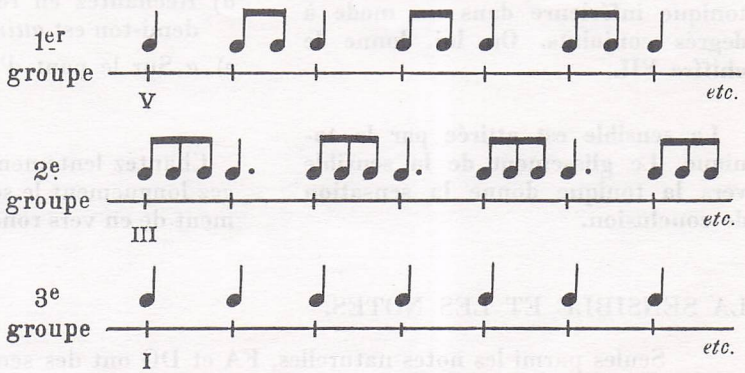
Exercices préparatoires :



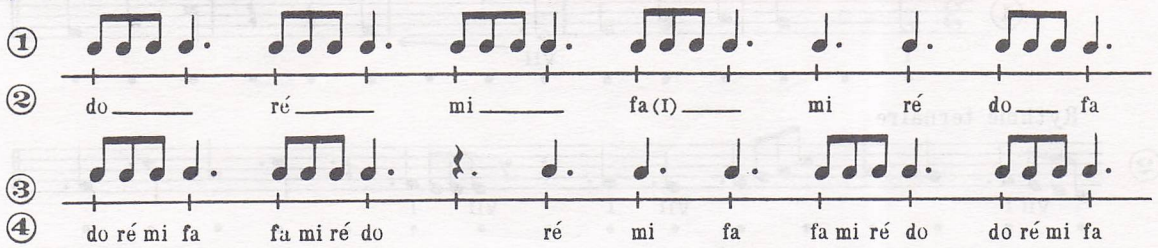
a) Dire de nombreuses fois les rythmes ci-contre, en variant l'ordre.

b) Recommencer en comptant les croches comme elles sont indiquées aux lignes 2 et 3.

Polyrythmie sur l'accord parfait.



1 temps = 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 = 𝅗𝅥. = 𝄽 𝅘𝅥 ou 𝄽 𝅘𝅥. ou 𝄽 𝅗𝅥.

Rythme et intonation.

THÉORIE. Le rythme ternaire divise le temps en 3. Le rythme léger le divisait en 2 (rythme binaire). Pour marquer le 1/3 de temps on utilise encore la croche.

La croche vaut donc : soit 1/2 temps (dans le rythme binaire)
soit 1/3 de temps (dans le rythme ternaire).

L'unité de temps est la noire pour le rythme binaire, et la noire pointée ♩. (trois croches de 1/3 de temps) pour le rythme ternaire, avec, comme silence correspondant, le soupir pointé (𝄽 𝅘𝅥.)

On doit pouvoir déterminer à l'audition le binaire et le ternaire. En ternaire, on sent battre à travers la pulsation les trois croches (1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1...).

Les chants, les œuvres musicales sont soit en rythme « binaire »,
soit en rythme « ternaire » comme elles sont en majeur ou en mineur en ce qui concerne le mode.

Exercices oraux :

a) Le maître joue ou chante des mélodies. Trouvez si elles sont ternaires ou binaires.

b) Comment sont les œuvres suivantes ?
6e Brandebourgeois (Bach) 3e mouvement ;
5e Symphonie (Beethoven) Scherzo ;
Petite musique de nuit (Mozart) 1er et 2e mouv.

Exercices écrits :

183. Ecrire ④ sur une portée.
184. Ecrire ④ à l'octave supérieure.

LA SENSIBLE VII

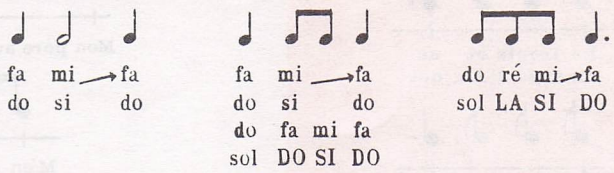
VII → I

La sensible est la note placée à un demi-ton au-dessous de la tonique. Elle est au septième degré en montant l'échelle des sons à partir de la tonique inférieure dans un mode à degrés conjoints. On lui donne le chiffre VII.

La sensible est attirée par la tonique. Le glissement de la sensible vers la tonique donne la sensation de conclusion.

Exercices préparatoires :

a) Chanter des demi-tons à diverses hauteurs.

b)

c) Rechantez *b*) en mettant en valeur le demi-ton.

d) Rechantez en remarquant que la note inférieure du demi-ton est *attirée par la tonique.*

e) « Sur le pont d'Avignon... ... tous en rond. »

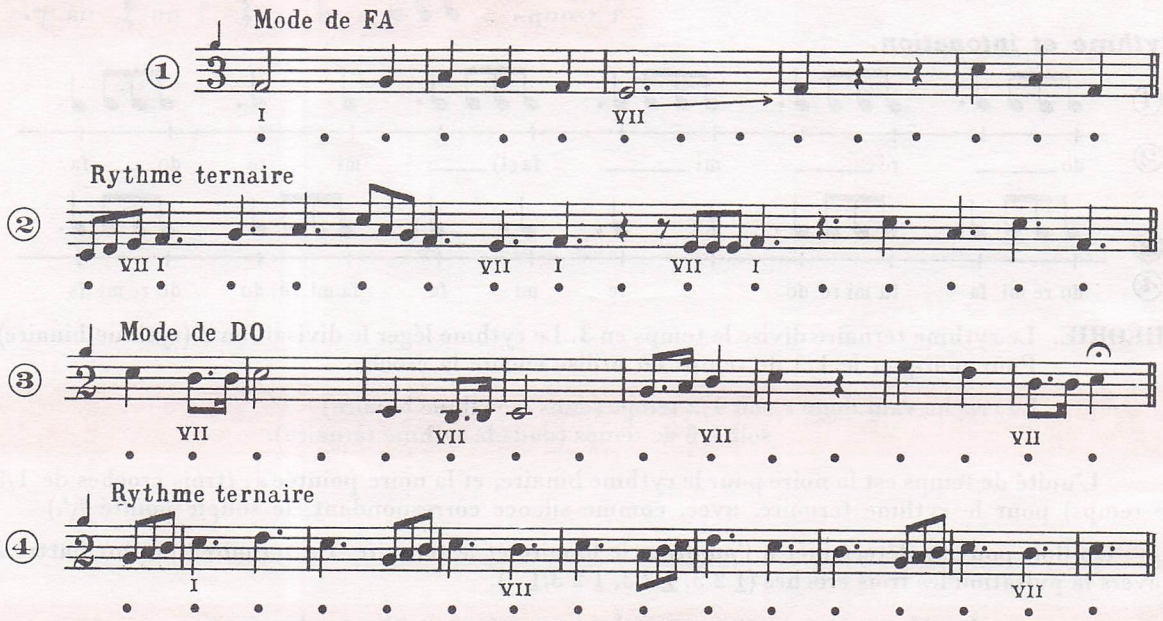
↑ I

sensible

Chantez lentement la fin du « Pont d'Avignon », prolongez longuement le son **en**, de façon à bien sentir le glissement de **en** vers **rond**, de la sensible vers la tonique.

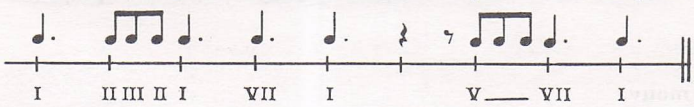
LA SENSIBLE ET LES NOTES.

Seules parmi les notes naturelles, FA et DO ont des sensibles : mi et si.



Exercices écrits

185. Ecrire la phrase suivante en DO Majeur et FA Majeur.

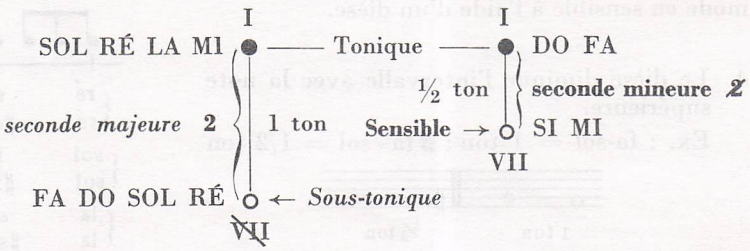


186. Ecrire les formules des Exercices préparatoires b) en les séparant par un soupir.

LA SOUS-TONIQUE VII

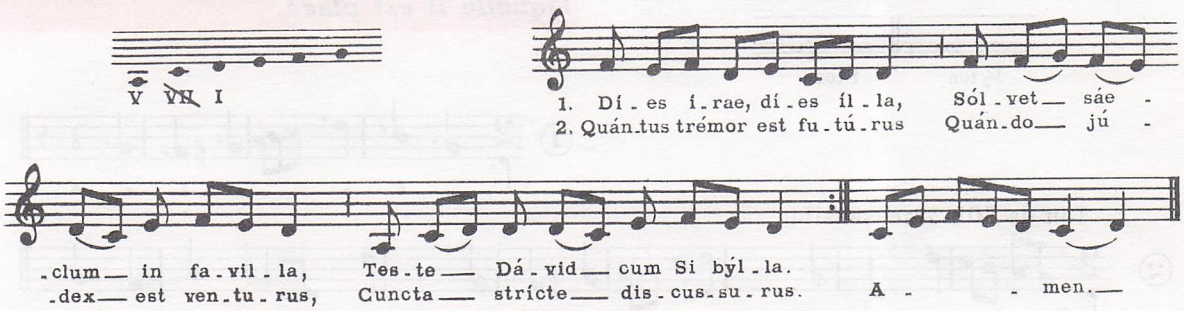
Lorsque le 7e degré est à un ton de la tonique au lieu de un demi-ton (sensible), on l'appelle sous-tonique. On lui donne le chiffre VII.

Le mouvement mélodique de sous-tonique à tonique n'a pas le caractère conclusif du mouvement de sensible à tonique.



LA SOUS-TONIQUE DU MODE DE RÉ

DIES IRAE (XIIe siècle)



Le chant grégorien (voir p. 130 du Livre I et page 90 de ce Livre) n'est pas mesuré.

En notation moderne, les neumes anciens sont transcrits de façon approximative à l'aide de croches et de noires. L'unité de temps est la croche. Toutes les croches se chantent régulièrement ; on tient les noires la durée de deux croches.

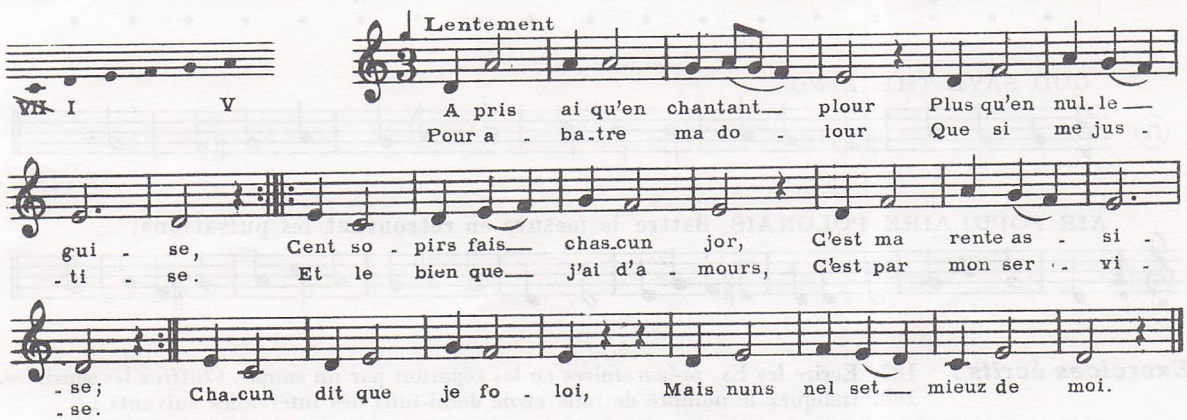
Il faut chanter souplement.

Traduction. 1. Jour de colère que ce jour-là, qui réduira le monde en cendres, selon David et la Sibylle.

2. Quelle terreur quand le juge viendra pour tout juger avec rigueur !

Écoutez le disque « Dies Irae »

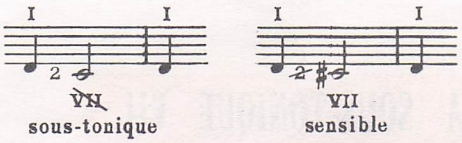
UN CHANT DE TROUBADOUR (auteur anonyme)

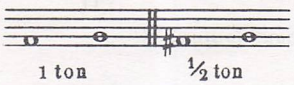
Les pulsations ne sont pas marquées. Battre la mesure en les retrouvant.

Traduction. Je suis heureux de pleurer en chantant, — Plus qu'en nulle manière, — Pour calmer ma douleur — Qui ainsi me domine. — Cent soupirs je fais chaque jour, c'est ma rente assurée. — L'unique joie que j'ai de l'amour. — Me vient de mon allégeance. — Chacun dit que je suis fou, — Mais nul ne le sait mieux que moi.

(Extrait de « La Musique des Troubadours », par Jean Beck, Editions Laurens, Paris.)

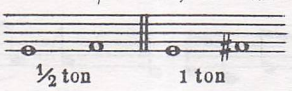
LE DIÈSE ♯

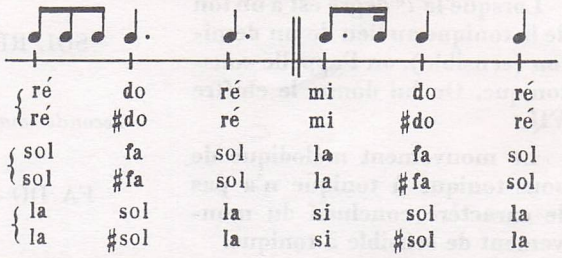
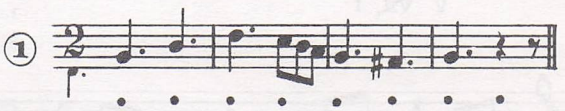
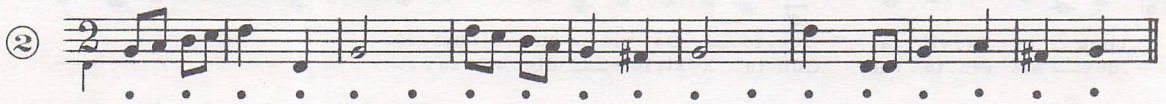
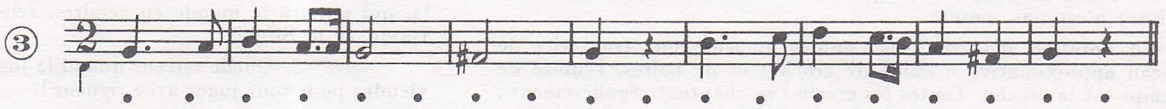
(Revoir page 38)

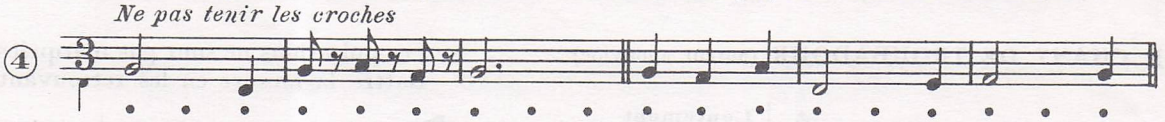
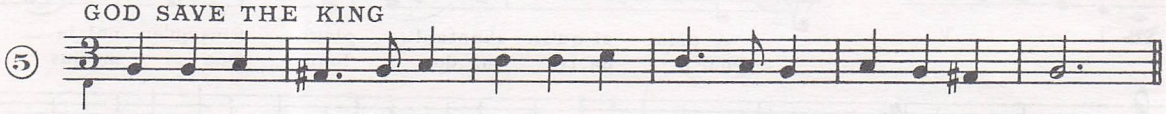
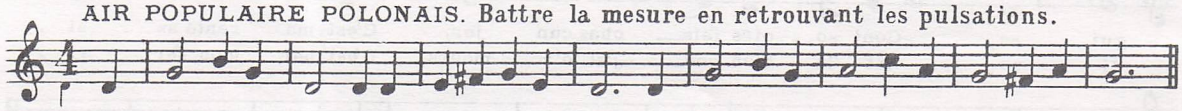
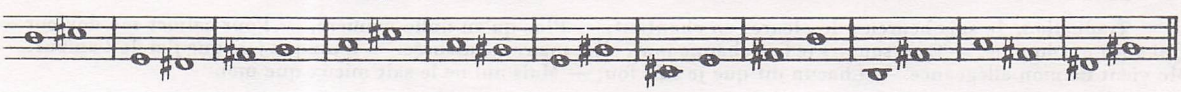
On peut transformer la sous-tonique d'un mode en sensible à l'aide d'un dièse.

A. Le dièse diminue l'intervalle avec la note supérieure.

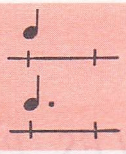
Ex. : fa-sol = 1 ton ; ♯fa - sol = 1/2 ton

B. Le dièse augmente l'intervalle avec la note inférieure.

Ex. : mi - fa = 1/2 ton ; mi - ♯fa = 1 ton



Exercices préparatoires :

Le dièse est un signe d'altération qui élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

Ton de SOL avec sensible

Chantez la phrase suivante, une fois avec sous-tonique, une fois avec sensible.

Ne pas tenir les croches

GOD SAVE THE KING

AIR POPULAIRE POLONAIS. Battre la mesure en retrouvant les pulsations.

Exercices écrits : **187. Ecrire les Ex. préparatoires en les séparant par un soupir. Chiffrez les sensibles.**
188. Indiquez le nombre de tons et de demi-tons des intervalles suivants :

MESURES SIMPLES MESURES COMPOSÉES



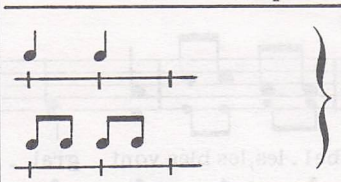
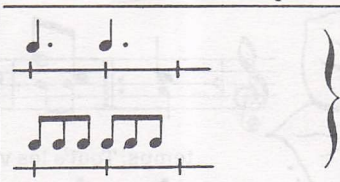
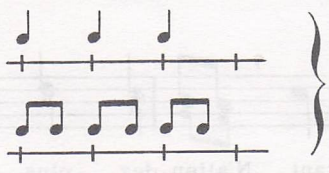
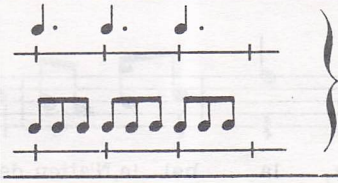
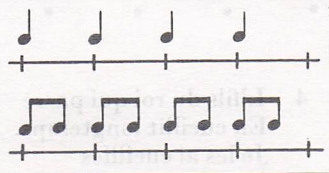
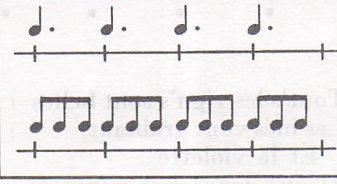
Une œuvre musicale est généralement « binaire » ou « ternaire » : ses temps sont divisibles par 2 (l'unité de temps est alors la noire), ou par 3 (l'unité de temps est alors la noire pointée).

Les unes et les autres s'écrivent en mesures à 2, 3 ou 4 temps, qui sont dites :

a) **simples** pour les œuvres binaires (♩ = unité de temps) ;

b) **composées** pour les œuvres ternaires (♩. = unité de temps).

Voici le tableau des principales mesures simples et composées :

Nombre de temps par mesure	MESURES SIMPLES Unité de temps = ♩	MESURES COMPOSÉES Unité de temps = ♩.
2		
3		
4		

Quelle est la signification des chiffres ?

Ce système est plus pratique

a) $\frac{2}{♩}\ \frac{3}{♩}\ \frac{4}{♩}$ = l'unité de temps est la noire ; 2, 3, 4 noires par mesure.

$\frac{2}{♩.}\ \frac{3}{♩.}\ \frac{4}{♩.}$ = l'unité de temps est la noire pointée ; 2, 3, 4 noires pointées par mesure.

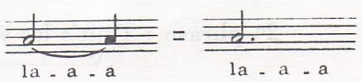
Certains pays n'utilisent plus ce système

b) $\frac{2}{4}\ \frac{3}{4}\ \frac{4}{4}$ = le 4 (dénominateur) indique la noire : 4 noires dans une ronde. Les chiffres du numérateur ont le même sens que pour *a*).

$\frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}$ = le 8 (dénominateur) indique la croche : 8 croches dans une ronde. Les chiffres du numérateur indiquent le *nombre de croches par mesure.*

LA LIAISON

1° Entre deux mêmes notes

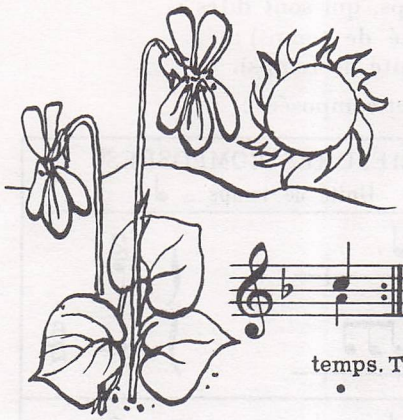
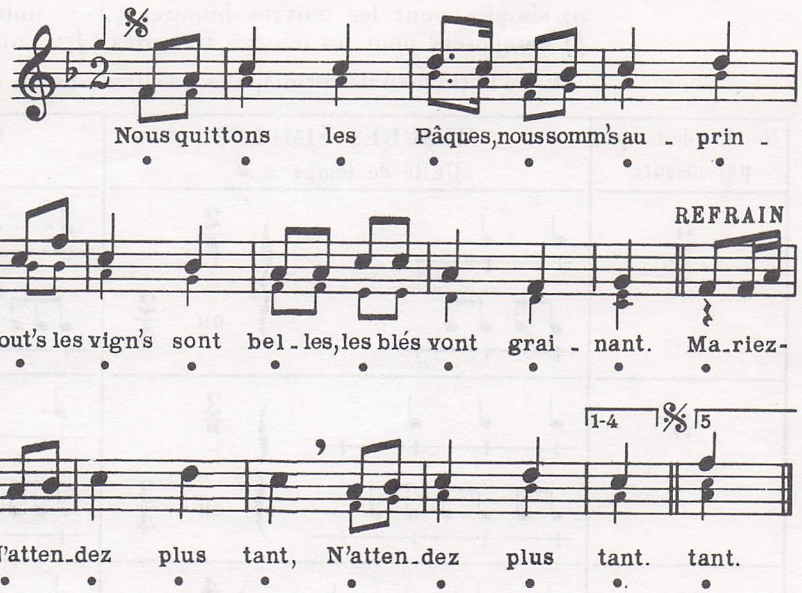


2° Entre deux notes différentes

On doit chanter ces deux sons dans une même émission de voix. Le plus souvent une telle liaison indique une vocalise sur une syllabe : deux sons pour une syllabe.

LE PRINTEMPS REVIENT...

NOUS QUITTONS LES PÂQUES



2 Tout's les vign's sont belles
Les blés vont grainant,
Et la violette
Fleurit dans les champs. } *bis*

3 Et la violette
Fleurit dans les champs.
L'fils du roi qui passe
En cueillit longtemps. } *bis*

4 L'fils du roi qui passe
En cueillit longtemps.
Je les ai cueillies
Dans le bois charmant. } *bis*

5 Je les ai cueillies
Dans le bois charmant ;
Quand ell's s'ront fanées
Il ne s'ra plus temps. } *bis*

Analyse mélodique : Ce chant alerte et gai est composé d'un couplet et d'un refrain. Le couplet comprend deux phrases :

Couplet : 1re phrase : Nous quittons... ... printemps. I → V
2e phrase : Tout's les vign's... ... grainant. V → II
} Les demi-repos se font sur la dominante et sur le IIe degré (au-dessus de la tonique : la « sus-tonique »).

Refrain : Mariez-vous... ... plus tant. I → V
} Notez l'impression suspensive que laisse cette fin. Pourquoi ?

Dernier refrain : Mariez-vous... ... plus tant. I → VIII (I)
} La 2e voix renforce l'idée de tonique en faisant entendre III et V.

SEPTIÈME CYCLE

Le Rythme ternaire *(suite)*

Mode majeur et mode mineur

Gammes de Sol majeur et Mi mineur (mode de Do)

L'accent tonique. L'accent musical

Le diapason et l'accord parfait

Chants : *LE ROI S'EN VA-T-EN CHASSE*

CHANT DE QUÊTE

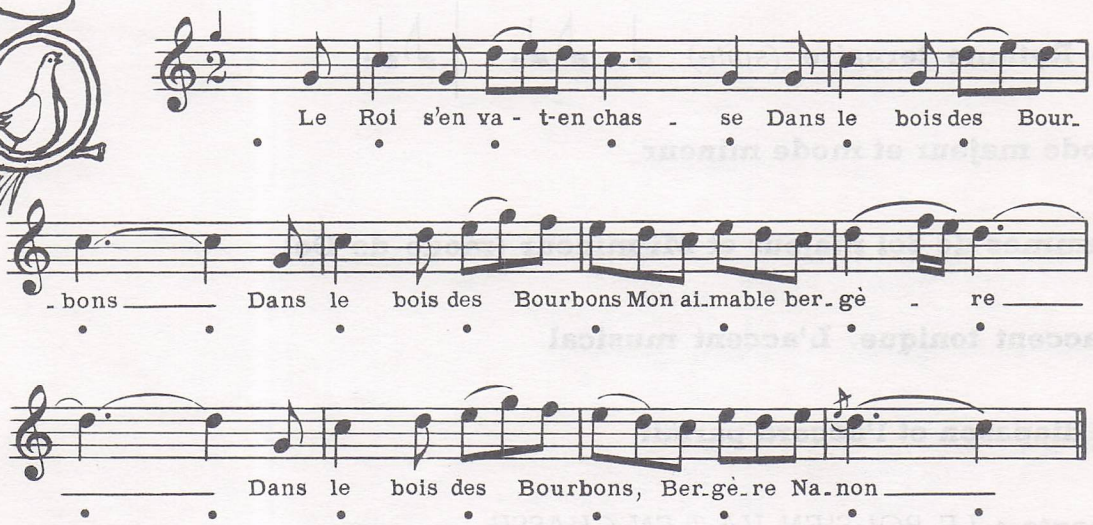
INITIATION PAR LE DISQUE

Les ensembles
Duo, Trio

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La chanson profane au moyen-âge
La musique instrumentale

LE ROI S'EN VA-T-EN CHASSE

Jura

2

Ne trouve rien en chasse
Ni caille ni pigeon, (*bis*)
Mon aimable bergère,
Ni caille ni pigeon,
Bergère Nanon.

3

Rencontre une bergère
Dormant parmi les joncs, (*bis*)
Mon aimable bergère,
Dormant parmi le joncs,
Bergère Nanon.

4

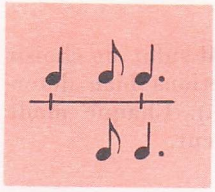
« Voulez-vous être reine
Dedans mes beaux donjons, (*bis*)
Mon aimable bergère
Dedans mes beaux donjons
Bergère Nanon ? »

5

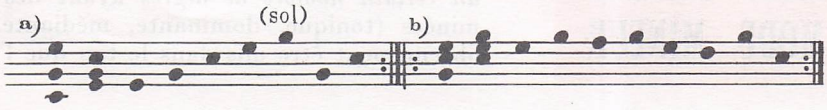
« Merci, merci, beau Sire,
Mais j'aime un pauvr' garçon (*bis*)
Qui aime sa bergère
Mais j'aime un pauvr' garçon
Qui aime Nanon. »

On trouvera des harmonisations de ce chant :

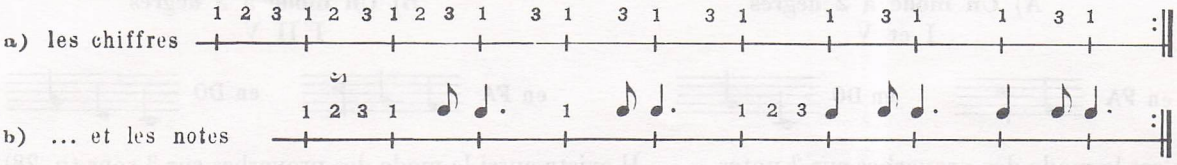
1° à deux voix égales, par P. Maillard-Verger (Recueil « Deux voix, Des chœurs », Éditions Salabert, Paris);
2° à quatre voix mixtes, par J. Samson (Recueil « Chants du Jura », Presses d'Ile-de-France, Paris).



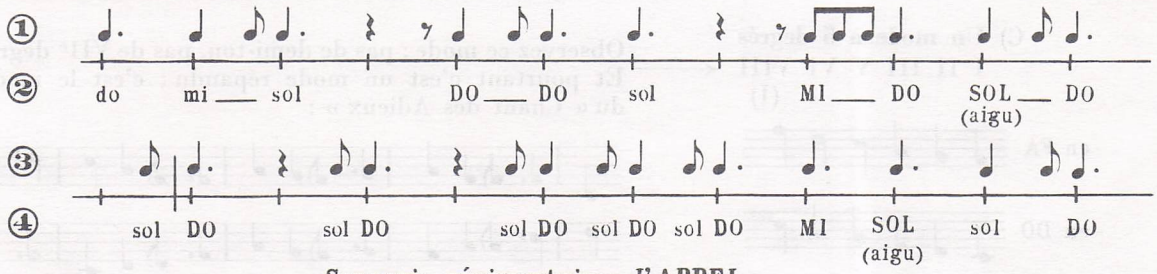
Lecture rapide : (lire les accords de bas en haut).



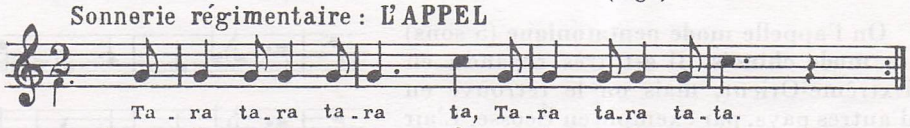
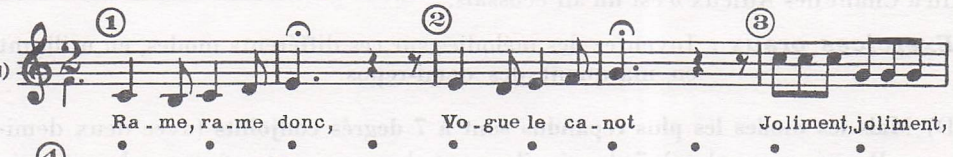
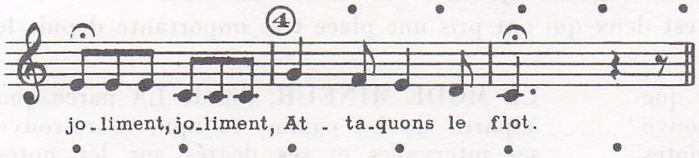
Exercices préparatoires : Battre régulièrement les pulsations en disant :



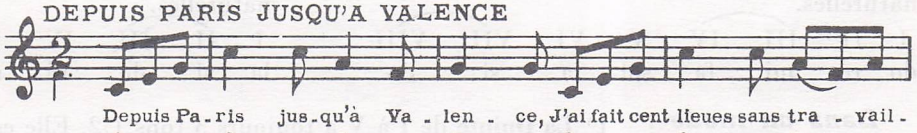
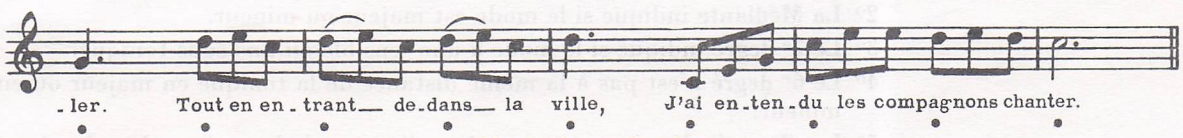
Rythme et chant :



2/4 ou 6/8

Sonnerie régimentaire : L'APPEL

⑤ CANON POPULAIRE (1)

La mesure composée à 2 temps se bat comme la mesure simple à 2 temps.

Le chant sera d'abord appris par audition. On le solfiera ensuite, et les notes seront apprises par cœur.

DEPUIS PARIS JUSQU'A VALENCE

Exercices écrits

189. Ecrire ② sur une portée.

190. Ecrire ④ en mesure composée à 2 temps. La première barre de mesure est indiquée.

(1) Dans l'écriture d'un canon, les points d'orgue marquent l'endroit où les diverses voix terminent simultanément.

LE MODE MAJEUR
LE MODE MINEUR

Fabriquons des modes : Pour faire un mode, il suffit de choisir *un certain nombre de degrés* ayant des fonctions bien déterminées (tonique, dominante, médiante, etc.). Chaque mode obtenu peut être mis dans le ton que l'on veut.

Exemples de Modes

A) **Un mode à 2 degrés**
I et V

en FA en DO

c'est le mode des proverbes sur 2 notes du Livre I.

B) **Un mode à 3 degrés**
I II V

en FA en DO

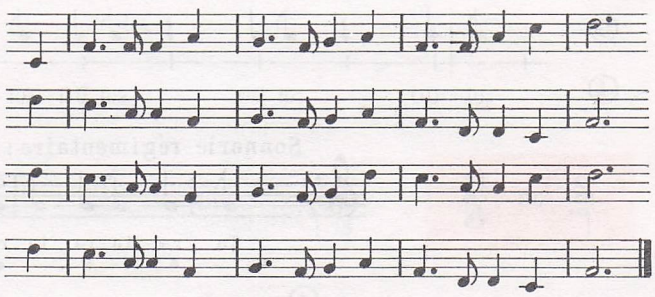
Il existe aussi le mode des proverbes sur 3 sons (p. 28). On pourrait l'appeler mode « accord parfait ».

C) **Un mode à 5 degrés**
I II III V VI VIII
(I)

Observez ce mode : pas de demi-ton, pas de VII[e] degré. Et pourtant c'est un mode répandu ; c'est le mode du « Chant des Adieux » :

en FA

en DO



On l'appelle **mode pentatonique** (5 sons) ou **mode chinois.** Il est très répandu en Extrême-Orient, mais on le retrouve en d'autres pays, par exemple en Écosse. L'air du « Chant des Adieux » est un air écossais.

Exercices oraux : Inventez des mélodies sur ces différents modes, en utilisant chiffres ou notes et en marquant des demi-repos.

D) **Mais les modes les plus répandus sont à 7 degrés conjoints** (avec deux demi-tons).

Parmi ces modes à 7 degrés, il en est deux qui ont pris une place très importante depuis le XVII[e] siècle. Ce sont :

LE MODE MAJEUR, dit de DO parce que à partir de DO comme tonique on retrouve ses intervalles et ses degrés sur les notes naturelles.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
do	ré	mi	fa	sol	la	si	do

LE MODE MINEUR, dit de LA parce que à partir de LA comme tonique on retrouve ses intervalles et ses degrés sur les notes naturelles.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
la	si	do	ré	mi	fa	sol	la

Dans un mode :

1° **La Quinte** de I à V a toujours 3 tons 1/2. Elle est dite « quinte juste ».

2° **La Médiante** indique si le mode est majeur ou mineur.

3° **Le 7[e] degré** indique si le mode a une sensible ou une sous-tonique.

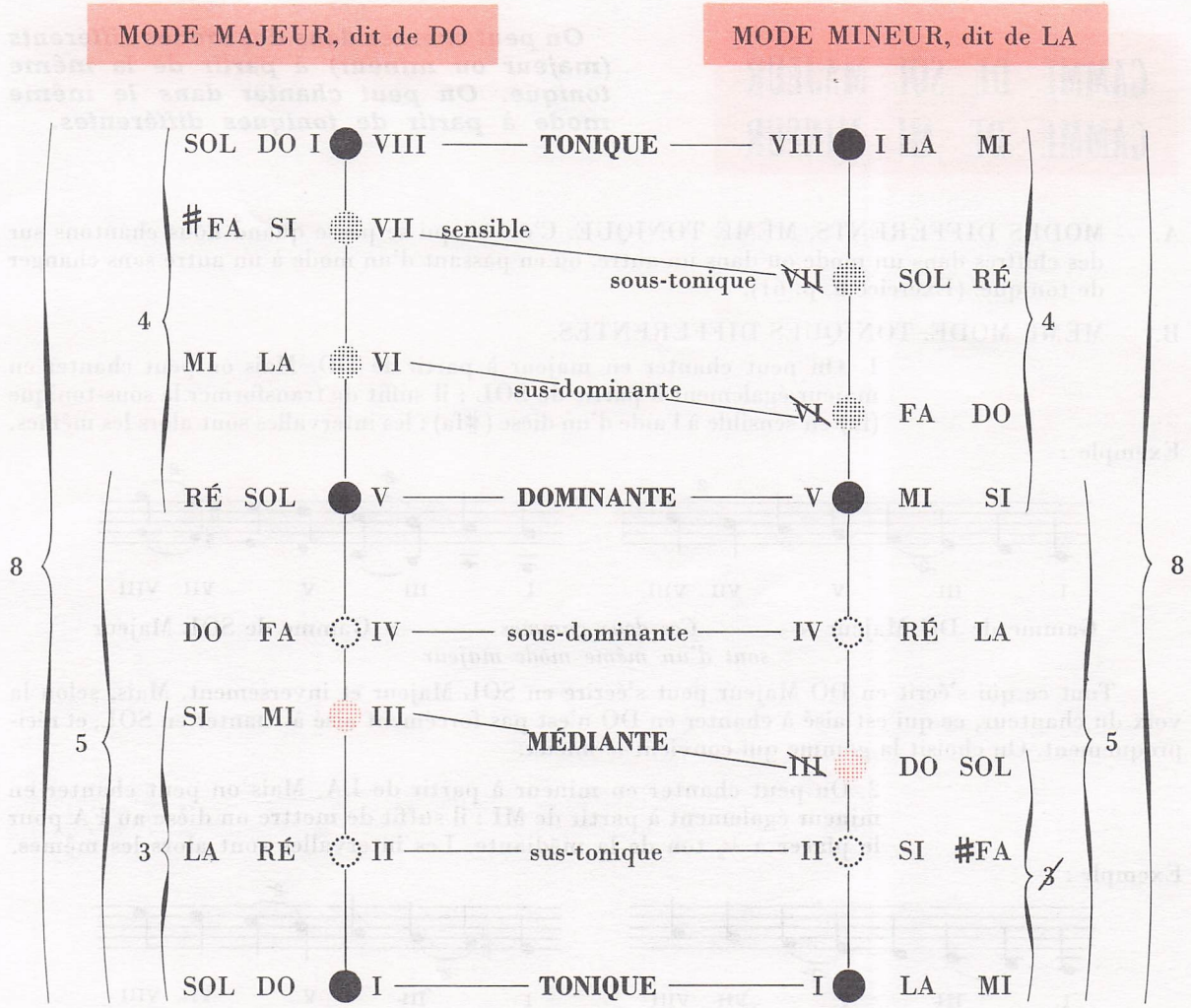
4° **Le 6[e] degré** n'est pas à la même distance de la tonique en majeur ou en mineur.

5° **Les 2[e] et 4[e] degrés** sont à la même distance de la tonique dans les deux modes.

En résumé, dans un mode il y a quatre notes fixes : les 1[er] et 5[e] degrés (quinte juste), ensuite les 2[e] et 4[e] degrés.

Le 3[e] et le 6[e] degrés, selon leur nature, indiquent le majeur ou le mineur.

Le 7[e] degré, selon sa nature, peut être « sensible » ou « sous-tonique ».



CHIFFRAGES. 1. Les degrés qui sont identiques en majeur et en mineur sont désignés par des chiffres romains non barrés : I, II, IV, V pour les deux modes.

2. Les deux degrés qui diffèrent en majeur et en mineur sont désignés par des chiffres romains non barrés pour le majeur : III, VI, — barrés pour le mineur : ~~III~~, ~~VI~~.

3. Le 7e degré, selon qu'il est sensible ou sous-tonique est désigné par un chiffre romain : non barré VII (sensible) ou barré ~~VII~~ (sous-tonique).

4. En majeur, tous les degrés sont désignés par des chiffres non barrés.

Exercices oraux : a) *Sur les chiffres*, chanter en majeur et en mineur les formules suivantes : de I à VIII ; I V VI VII VIII ; I III II I VIII VII VIII V VI V I.

b) *Sur les notes*, même exercice, en majeur à partir de DO, en mineur à partir de LA.

Exercices écrits :

191. Ecrire sur une portée, du grave à l'aigu pour reconstituer le mode, les notes utilisées dans le chant de la page 58. Indiquer les intervalles et les degrés I, III, V.

192. Même exercice avec le chant de la page 34.

193. Ecrire en noires les formules de l'exercice oral a) ci-dessus, en DO majeur, SOL majeur, LA mineur, MI mineur.

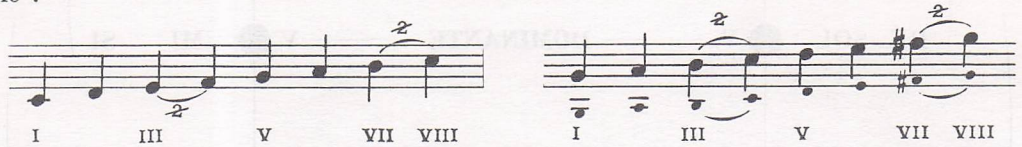
GAMME DE SOL MAJEUR
GAMME DE MI MINEUR

On peut chanter dans des modes différents (majeur ou mineur) à partir de la même tonique. On peut chanter dans le même mode à partir de toniques différentes.

A. — MODES DIFFÉRENTS, MÊME TONIQUE. C'est ce qui se passe quand nous chantons sur des chiffres dans un mode ou dans un autre, ou en passant d'un mode à un autre sans changer de tonique. (Exercice *a*, p. 61).

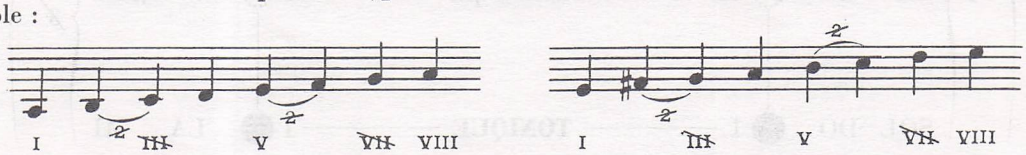
B. — MÊME MODE, TONIQUES DIFFÉRENTES.

1. On peut chanter en majeur à partir de DO. Mais on peut chanter en majeur également à partir de SOL : il suffit de transformer la sous-tonique (fa) en sensible à l'aide d'un dièse (♯fa) ; les intervalles sont alors les mêmes.

Exemple :

Gamme de DO Majeur ⟵ *Ces deux gammes sont d'un même mode majeur* ⟶ Gamme de SOL Majeur

Tout ce qui s'écrit en DO Majeur peut s'écrire en SOL Majeur et inversement. Mais, selon la voix du chanteur, ce qui est aisé à chanter en DO n'est pas forcément aisé à chanter en SOL, et réciproquement. On choisit la gamme qui convient le mieux.

2. On peut chanter en mineur à partir de LA. Mais on peut chanter en mineur également à partir de MI : il suffit de mettre un dièse au FA pour le placer à ½ ton de la médiante. Les intervalles sont alors les mêmes.

Exemple :

Gamme de LA mineur ⟵ *Ces deux gammes sont d'un même mode mineur* ⟶ Gamme de MI mineur

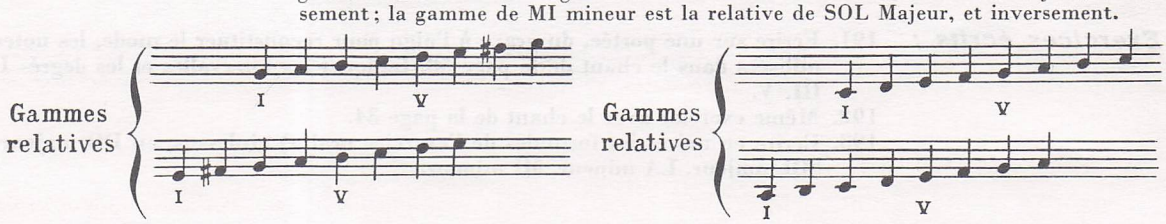
Tout ce qui s'écrit en LA mineur peut s'écrire en MI mineur et inversement (*Voir texte ci-dessus*).

Une gamme est l'ensemble des notes d'un mode dans un ton donné

Ainsi, dans le *mode majeur* nous avons la *gamme de DO* avec des notes naturelles et la *gamme de SOL* avec un dièse (♯fa).

Dans le *mode mineur* nous avons la *gamme de LA* avec des notes naturelles et la *gamme de MI* avec un dièse (♯fa).

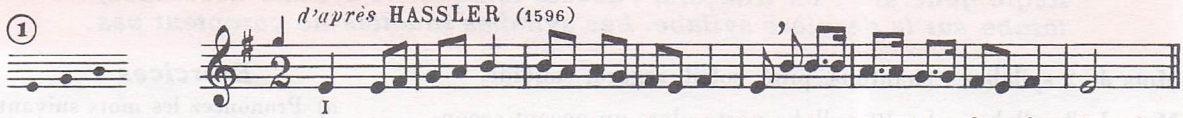
Gammes relatives : Deux gammes, l'une majeure, l'autre mineure, qui ont les mêmes notes et les mêmes altérations (1 dièse, par exemple, comme en SOL Majeur et en MI mineur) sont dites *gammes relatives*. Ainsi la gamme de LA mineur est la relative de DO majeur, et inversement ; la gamme de MI mineur est la relative de SOL Majeur, et inversement.



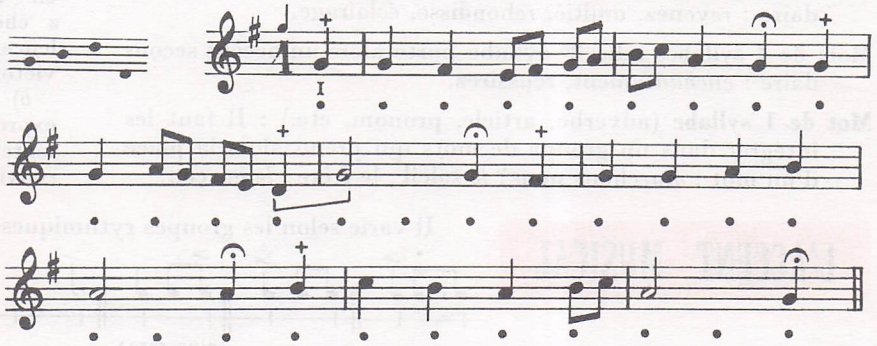
CHANTS EN SOL MAJEUR ET EN MI MINEUR

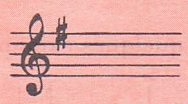
Avant de chanter, trouvez pour chaque mélodie le mode et le ton, et chantez l'accord parfait afin d'installer le ton et le mode.

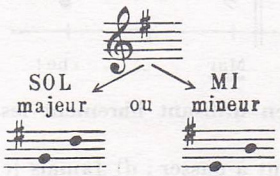
① *d'après* HASSLER (1596)



② CHORAL DE J.S. BACH (1724)

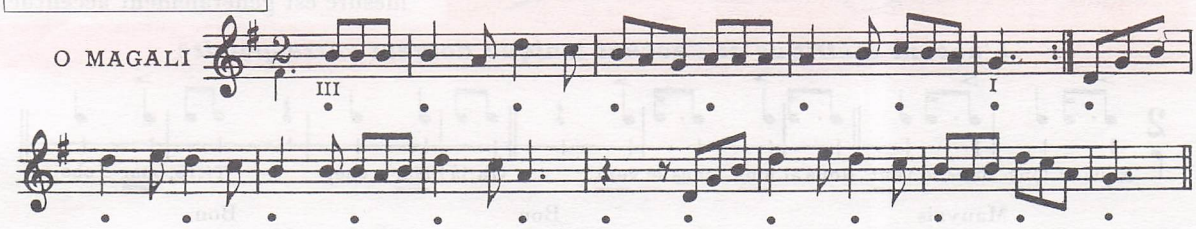


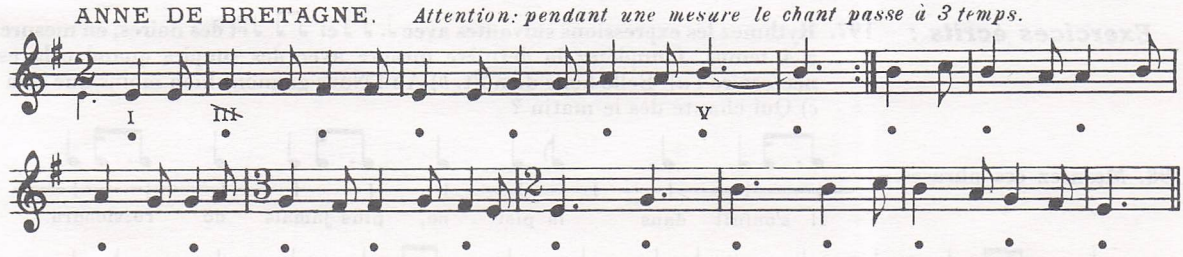
Le dièse a la clé

tous les fa sont dièses

Attention. — Afin de ne pas surcharger l'écriture, on indique au début de la portée la note ou les notes qui seront altérées. Ci-dessus, au lieu de répéter le dièse devant chaque fa, on l'a placé au début de la portée sur la 5e ligne (ligne du fa) et on sait ainsi que tous les fa devront être chantés à 1 demi-ton au-dessous du sol, à 1 ton au-dessus du mi.

Mais cette altération est commune à la gamme majeure et à son relatif mineur ; elle est donc à la fois la marque d'une gamme et d'un mode : avec #fa, par exemple, on peut être dans la gamme de SOL Majeur ou dans celle de MI mineur.

Recherchez la tonique et la dominante

Comment reconnaître la gamme? Il faut avant tout rechercher la tonique (1re note ? Dernière note du chant ?). Ainsi le nº① débute et conclut par MI, le nº② par SOL. Il faut ensuite vérifier en retrouvant la dominante.

O MAGALI

ANNE DE BRETAGNE. *Attention: pendant une mesure le chant passe à 3 temps.*



Exercices écrits : **194. Ecrire ① en LA mineur.**
195. Ecrire ② en chiffrant les degrés marqués d'un point d'orgue ou d'une croix.

L'ACCENT TONIQUE

Dans un chant, il faut accentuer certaines syllabes, et la musique doit faciliter cette accentuation. Or, on n'accentue pas n'importe quelle syllabe, il faut respecter l'accent tonique.

Règle générale : En français, l'accent tonique (la syllabe accentuée) tombe sur la dernière syllabe. Les syllabes muettes ne comptent pas.

Mots de 2 syllabes : chantons, pitié, soleil, regard, candide.

Mots de 3 syllabes : La 1re syllabe porte alors un accent secondaire : *re*venez, *a*mitié, *re*bondisse, *é*clairage.

Mots de 4 syllabes : La 2e syllabe porte alors un accent secondaire : en*chan*te**ment**, ré*us*si**rez**.

Mot de 1 syllabe (adverbe, article, pronom, etc.) : Il faut les intégrer dans un groupe de mots qui prend alors la place d'un mot : *mar*chons-**nous**? *le* soleil ; le frère ; *le* garçon.

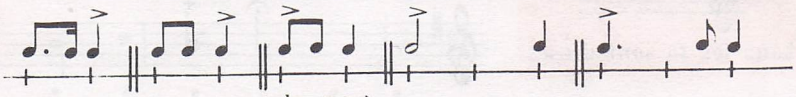
Exercices :

a) Prononcez les mots suivants en accentuant correctement : « cheval, bellement, oiseau, silence, arrivée, regarde, joyeux, victorieux, victoire, lentement ».

b) Accentuez correctement les expressions suivantes : « nous marchons, entendez-vous ? je me souviens ».

L'ACCENT MUSICAL

Il varie selon les groupes rythmiques. Voici quelques exemples :



(plus rare)

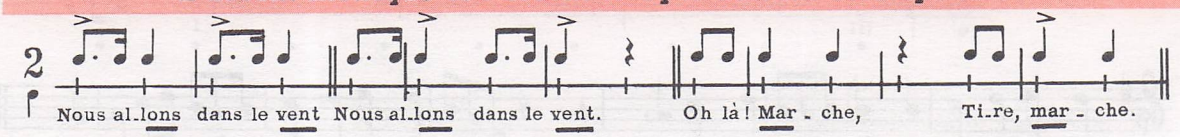
Quand il n'y a pas de mesure, on choisit le groupe rythmique qui convient le mieux pour un mot ou une expression, en se souvenant (Livre I, p. 19) que toute expression rythmée doit avoir un sens.

Exercice écrit : **196. Rythmez les expressions ou les mots suivants en utilisant librement les rythmes ci-dessus et des noires :**

a) Au gui l'an neuf ; *b*) Dans notre jardin ; *c*) Le roi vint à passer ; *d*) Jamais je n'oublierai.

L'ACCENT TONIQUE, L'ACCENT MÉTRIQUE

L'accent métrique tient compte de la mesure. Le 1er temps d'une mesure est généralement accentué.

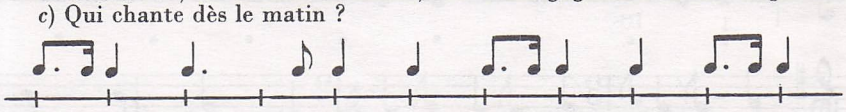
L'accent métrique et l'accent tonique doivent correspondre.

Mauvais (Bien rythmé, mais mal mesuré)

Bon (Bien rythmé et bien mesuré)

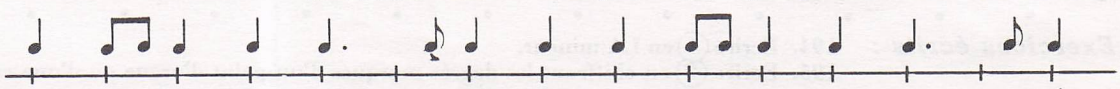
Bon

Exercices écrits : **197. Rythmez les expressions suivantes avec ♩. ♪ ♩ et ♫ ♩ et des noires, en mesures à 4 temps. Complétez la dernière mesure avec des soupirs quand cela est nécessaire : *a*) Belle belle de nuit. *b*) Ah ! Nous gagnons bien moins que rien ! *c*) Qui chante dès le matin ?**

198. Mesurez ces phrases. a)

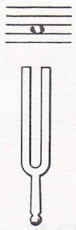


b)



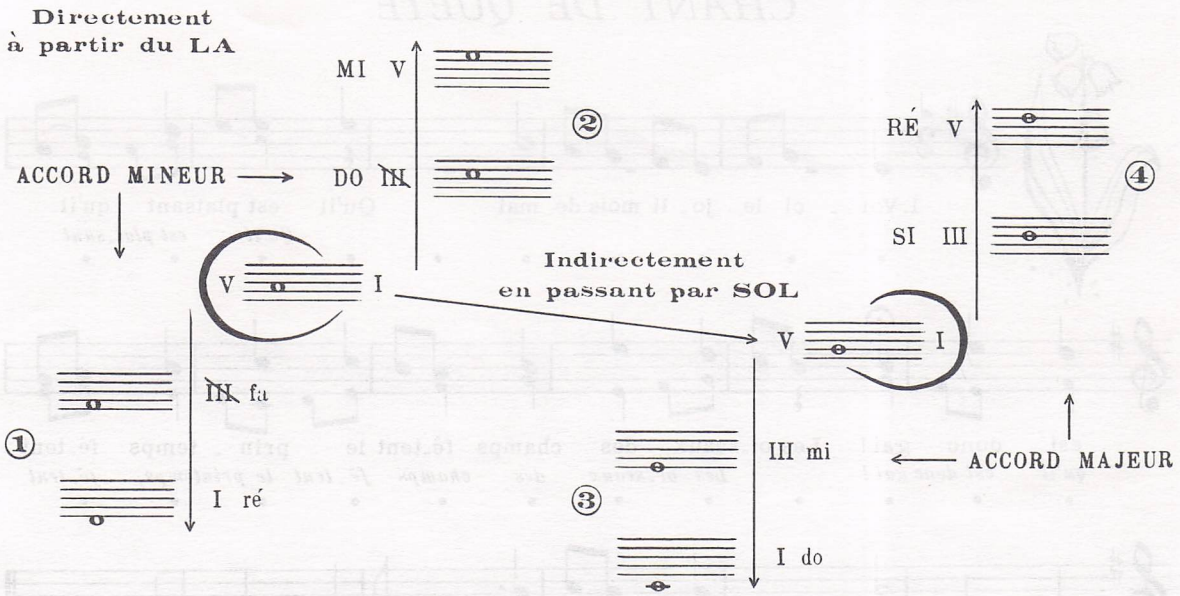
LE DIAPASON ET L'ACCORD PARFAIT

Le diapason donne le LA



Comment trouver une note à partir du diapason et à l'aide des accords ?

Si l'on sait chanter correctement un accord parfait majeur ou mineur, ascendant ou descendant, on peut aisément trouver n'importe quel son à partir du LA.

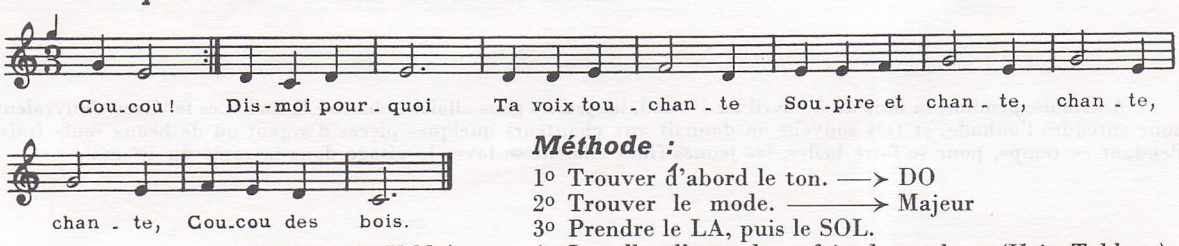


Pour chanter juste les 3 notes de l'accord. — Il ne suffit pas de savoir, encore faut-il chanter juste les notes d'un accord parfait majeur ou mineur.

Voici des chants débutant par les notes d'un accord majeur ou mineur. Retenez-les, ils vous aideront à retrouver les notes de tout accord parfait. Les chiffres entourés indiquent les correspondances avec le tableau ci-dessus.

ACCORD	MAJEUR	MINEUR
ascendant I (III) V	**Nous quittons les Pâques** (*page* 56) ④ Nous quit - tons	**Anne de Bretagne** (*refrain*) ② Oh! Oh! Oh!
descendant V (III) I	**Vagabondages** (*page* 74) ③ Nous ai - mons	**Sur les monts** ① Sur les monts

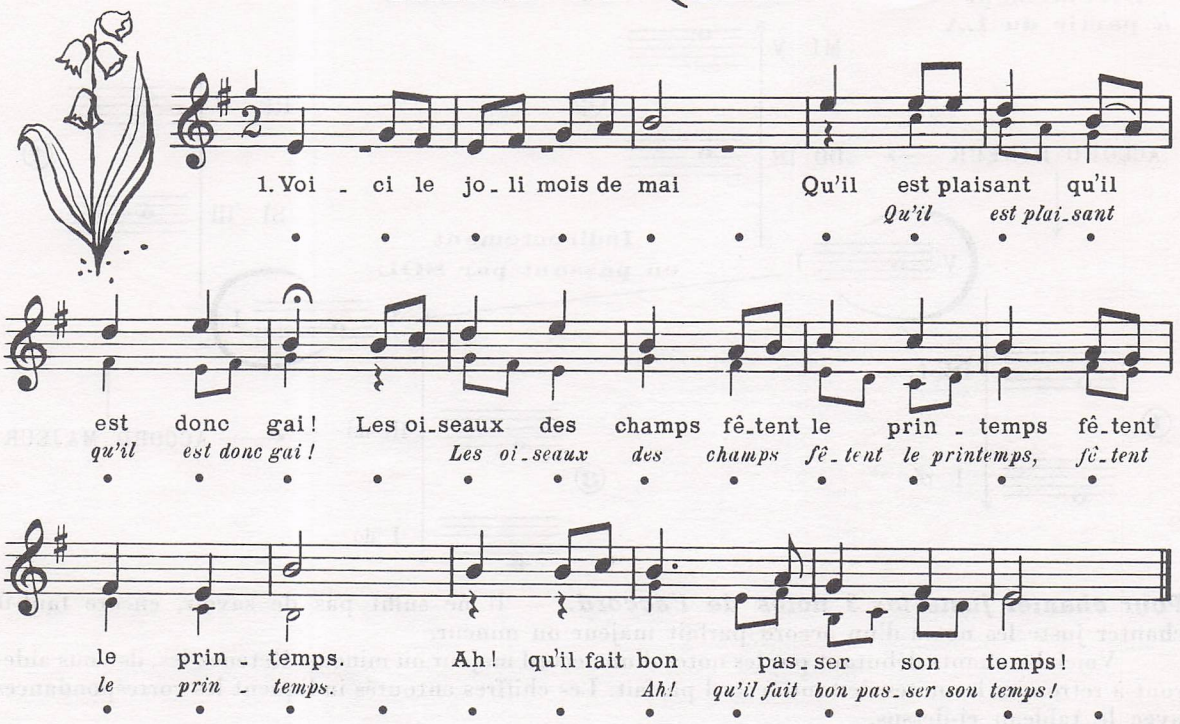
Exemple : Soit à chanter la mélodie ci-dessous.



(E. Van de Velde)

Méthode :

1° Trouver d'abord le ton. —→ DO
2° Trouver le mode. ——→ Majeur
3° Prendre le LA, puis le SOL.
4° Installer l'accord parfait descendant (Voir Tableau).
5° Le chant commence par la dominante.

CHANT DE QUÊTE

2

Réveillez-vous, gens qui dormez,
Nous vous prions d'vous réveiller (1)
Pour nous apporter la collation,
La collation,
A nous, filles et garçons.

3

Si vous n'voulez rien nous donner
Ne nous laissez pas tant chanter,
Car la nuit s'en va et le jour revient,
Nous ne gagnons rien,
Ah ! Nous gagnons bien moins que rien.

Autrefois, pendant la nuit du 30 avril au 1er mai, les jeunes gens allaient chanter le mai. Les fenêtres s'ouvraient pour entendre l'aubade, et très souvent on donnait aux chanteurs quelques pièces d'argent ou de beaux œufs frais. Pendant ce temps, pour se faire belles, les jeunes filles allaient se laver le visage dans la rosée du 1er mai.

(1) La deuxième voix ne commence qu'au second vers.

HUITIÈME CYCLE

Étude d'un chant

Mode de FA

Gammes de FA Majeur et RÉ mineur

RÉ mineur, RÉ Majeur, Mode de RÉ

Chants : *ROSSIGNOL QUI VA-T-EN FRANCE*
VAGABONDAGES

INITIATION PAR LE DISQUE

Les solistes, le chœur et l'orchestre

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

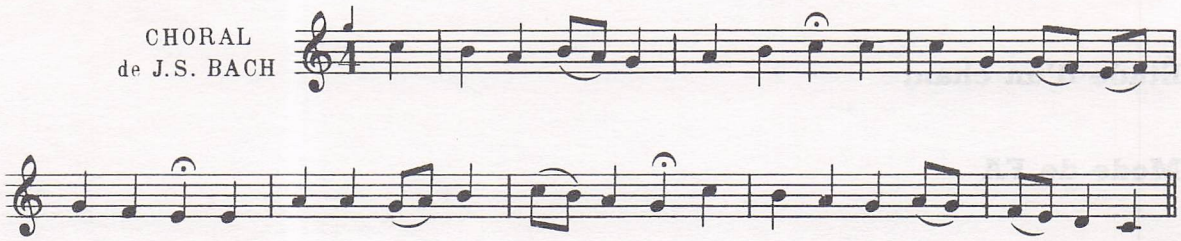
Curiosités médiévales

ÉTUDE D'UN CHANT

Quand on chante, quand on entend un chant ou lorsqu'on étudie la musique d'un chant, il faut pouvoir déterminer :

les sons toniques *a)* — **le majeur ou le mineur** *b)* — **les repos principaux** *c)* — **le mode** *d)* — **la gamme** *e)*

Ces éléments sont toujours les mêmes quelle que soit la gamme choisie. — dépend de la note tonique choisie.

CHORAL de J.S. BACH

(Texte complet, page 99)

a) Le dernier son est-il son tonique ? Et le premier ?

b) Majeur ou mineur? Chanter I III V à partir du dernier son.

c) Quatre repos : VIII, III, V, I.

d) Nous utilisons les huit sons de I à VIII; nous avons une sensible (2e note), une médiante majeure : nous sommes dans le *mode de DO.*

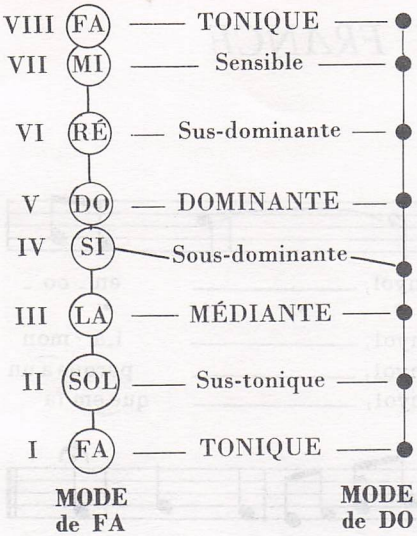
e) Le chant est écrit à partir de DO comme tonique : nous sommes dans la *gamme de DO.*

Exercice : **Chantez ce choral à partir de RÉ comme tonique. Rien ne change, sauf la gamme : nous serons dans la gamme de RÉ Majeur, mais toujours dans le mode de DO (avec sensible, médiante majeure, huit sons).**

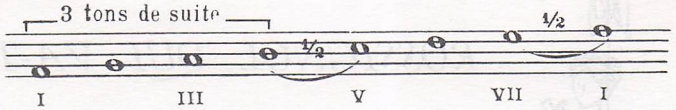
TITRES	FIN	DÉ-BUT	LES REPOS				MAJ. ou min.	MODE	GAM.
			1re phrase	2e phrase	3e phrase	4e phrase			
Choral de Bach	VIII	I	VIII	III	V	I	M.	DO	DO M.
Voici le joli mois de mai	I	I	V	V	V	I	m.	LA	MI m.
L'apprenti pastouriau	V								
Brume									
La noce des oiseaux.....									
Le Bouvier (Livre de 6e, p. 41).			:‖			—			
Au clair de la lune.....			:‖			—			
Voici le mardi gras (6e, p. 38).									
Chant celtique (6e, p. 64)			:‖			—			

Exercice écrit : Reproduisez le tableau ci-dessus sur votre cahier et complétez-le. Ajoutez tous les chants que vous connaissez, et tenez-le à jour au fur et à mesure des chants nouveaux que vous apprendrez.

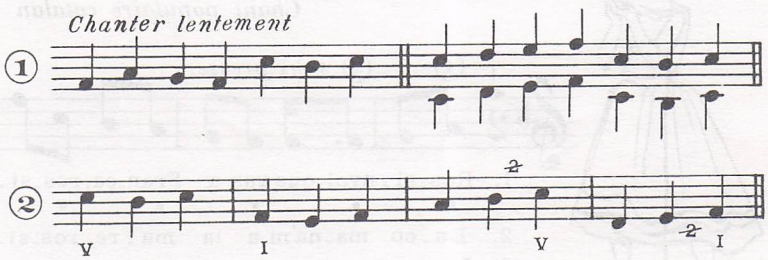
MODE DE FA



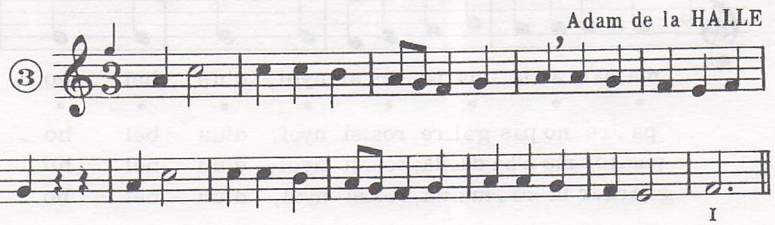
Il est constitué par les notes naturelles, avec FA comme tonique.



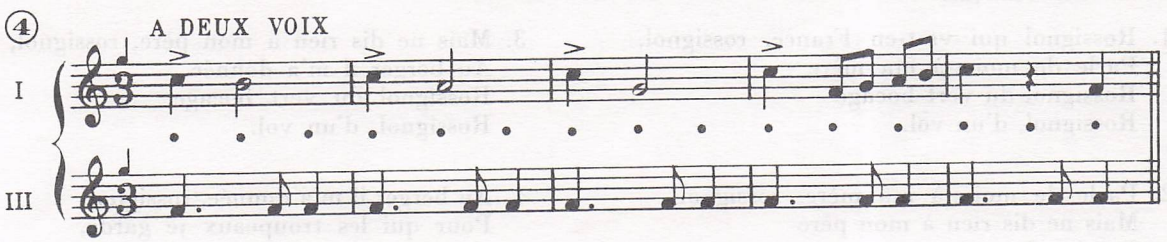
Chanter lentement



Quand on chante en mode de FA, on a l'impression d'avoir deux toniques (FA et DO) et deux sensibles (MI et SI). On l'appelle parfois « mode à *double sensible* ».



Le mode de FA était très utilisé au Moyen-Age.



5 En descendant, serrez les SI près des DO ; en montant, projetez les SI vers les DO.

Dans le mode de FA, le SI est difficile à chanter juste.

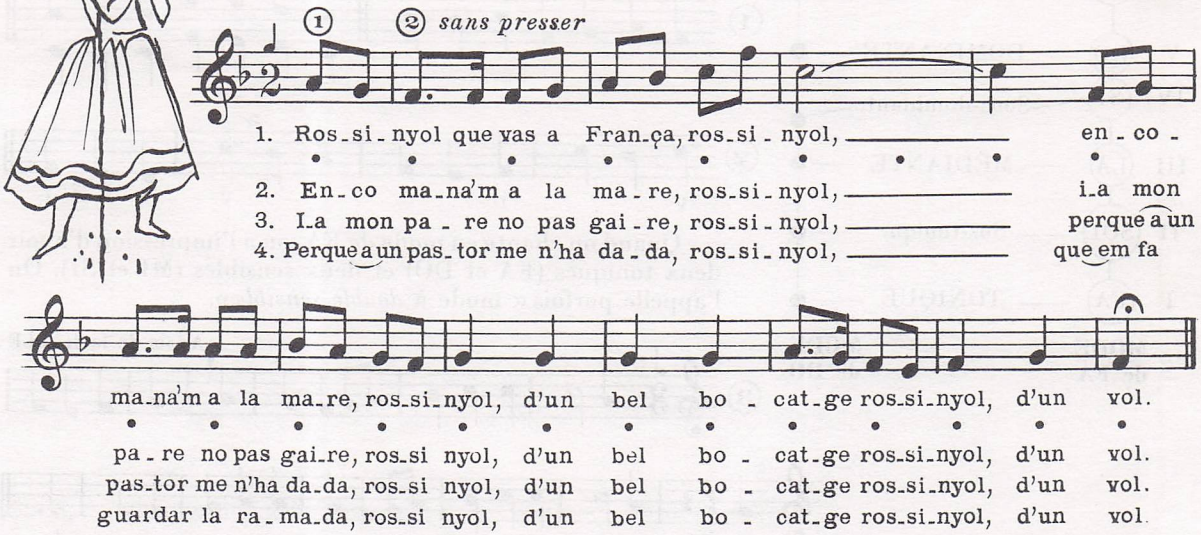
Lecture rapide :

Exercice écrit : **199. « Contrepoint » de quatre mesures à 4 temps en mode de FA. Notes conjointes de mi à RÉ, et soupirs pour terminer.**

LES OISEAUX DE L'ÉTÉ...

ROSSIGNOL QUI VA-T-EN FRANCE

Chant populaire catalan



Traduction française

1. Rossignol qui va-t-en France, rossignol,
   Parle de moi-z-à ma mère
   Rossignol du vert bocage
   Rossignol, d'un vol.

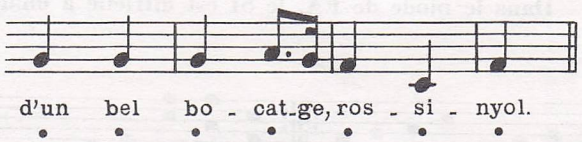
2. Parle de moi-z-à ma mère, rossignol,
   Mais ne dis rien à mon père
   Rossignol, etc.

3. Mais ne dis rien à mon père, rossignol,
   Au berger il m'a donnée,
   Rossignol du vert bocage,
   Rossignol, d'un vol.

4. Au berger il m'a donnée, rossignol,
   Pour qui les troupeaux je garde,
   Rossignol, etc.

Ce chant peut se dire en canon, des voix d'hommes répondant à des voix d'enfants ou de femmes à un temps d'intervalle.

Dans ce cas, les voix d'hommes terminent ainsi :

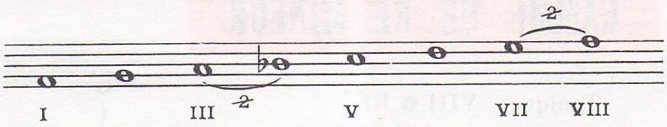


Chantez souplement en respirant largement avant chaque phrase. Ne chantez pas plus fort lorsque la mélodie monte vers l'aigu.

GAMME DE FA MAJEUR

VIII ● FA Tonique
VII ○ MI Sensible
VI ○ RÉ
V ● DO Dominante
⊕ si (mode de FA)
IV ♭ SI
III ● LA Médiante
II ○ SOL
I ● FA Tonique

C'est le mode de Do avec FA pour tonique.



Exercices préparatoires :

① Le maître chante, les élèves répètent :

a)	I	III	V		*b)*	I	II	III	IV	V
	fa	LA	DO			fa	sol	LA	♭si	DO
	DO	LA	fa			DO	♭si	LA	sol	fa
	V	IV	III			VIII	VII	VI	V	I
	DO	♭si	LA			FA	MI	RÉ	DO	fa

Répéter plusieurs fois de suite les formules suivantes :

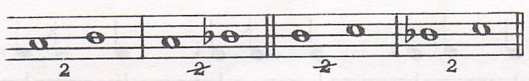
②

A partir de fa (I) chanter les formules suivantes :

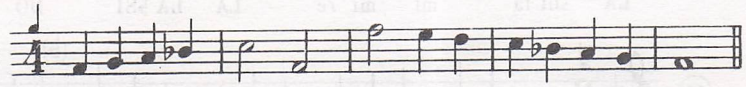
③

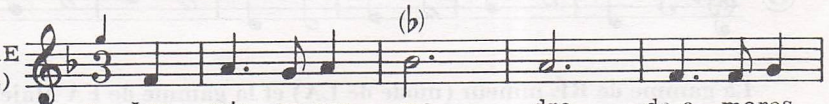
Le mode de FA ne diffère du mode de DO que par son IV^e^ degré (SI, à un ton au-dessus de la médiante). Dans le mode de DO, le IV^e^ degré n'est qu'à 1 demi-ton au-dessus de la médiante. Pour chanter en mode de DO à partir de FA, il suffit d'abaisser de 1 demi-ton le SI, à l'aide d'un *bémol* (♭).

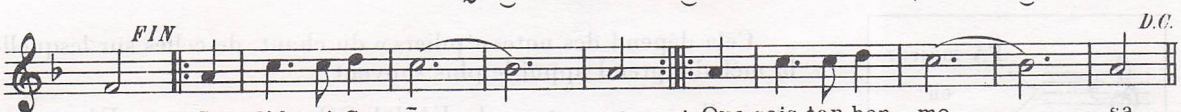
Le bémol abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

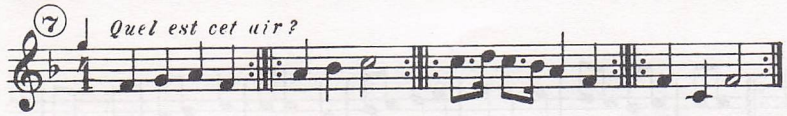


④ Chanter ③ en mode de FA.
(Il n'y a plus de bémol.)

⑤

⑥ LA MIS PENAS MADRE
(Juan Escobar, XV^e^ siècle)



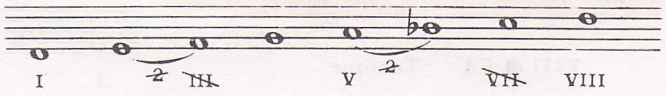


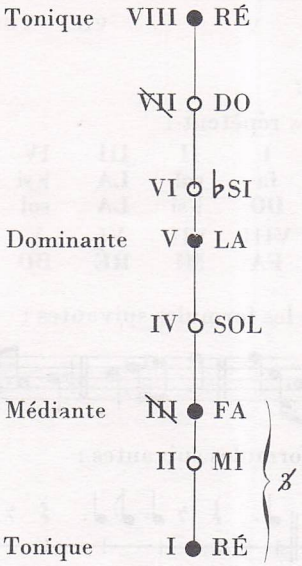
⑦

On place les bémols d'une gamme au début de la portée comme les dièses.

Exercice écrit : **200. Copier ⑤ en remplaçant les noires par des croches, les blanches par des noires, la ronde par une blanche. Quelle est la nouvelle mesure ?**

GAMME DE RÉ MINEUR

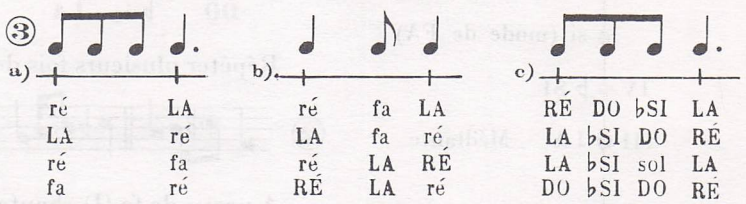
C'est le mode de LA, à partir de la tonique RÉ.

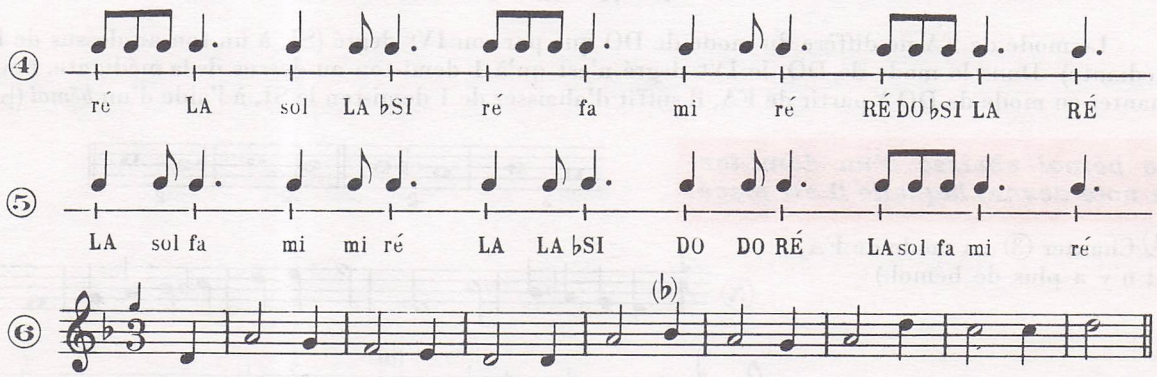
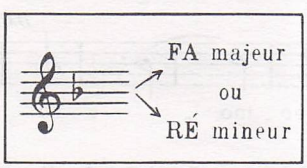




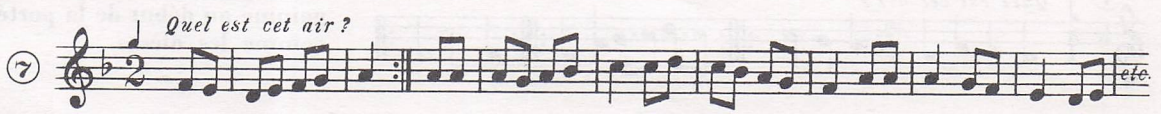
Exercices préparatoires

① Chanter des accords parfaits mineurs sur des chiffres, puis à partir de RÉ.

② Chanter librement sur la gamme de RÉ mineur, en partant de I, et marquant des repos sur III ou V.

C'est une gamme mineure : sa médiante est mineure.

C'est une des gammes du mode de LA : sa sus-dominante est à 1 demi-ton de la dominante, d'où le bémol placé devant SI.

La gamme de RÉ mineur (mode de LA) et la gamme de FA Majeur (mode de DO) ont un bémol : SI. Ce sont deux gammes relatives.

Cela dépend des notes « piliers » du chant, de celles sur lesquelles la mélodie prend appui le plus souvent :

a) si elle tourne autour de FA-LA-DO ⟶ FA majeur.

b) si elle tourne autour de RÉ-FA-LA ⟶ Ré mineur.

Exercices écrits : **201. Ecrire b) sur une portée, en mesure à 2 temps, puis c) sur une seconde portée, au-dessous, en faisant correspondre les barres de mesure.**
202. Ecrire ⑥ en MI mineur.

RÉ MAJEUR, RÉ MINEUR
MODE DE RÉ

A partir d'une même tonique on peut chanter dans des modes différents.

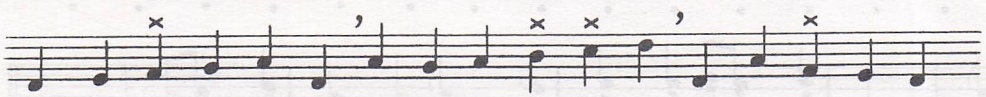
Quels sont les degrés communs aux trois modes ?

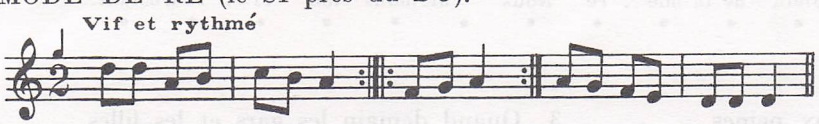
Mode de RÉ et RÉ mineur ne diffèrent que par un degré. Lequel ?

Ces deux modes sont mineurs. Pourquoi ?

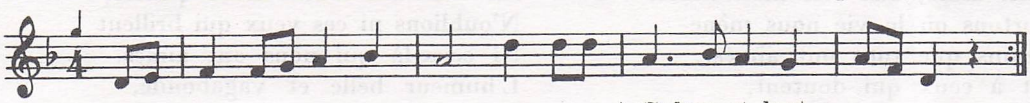
Expliquer pourquoi on utilise 2 dièses en RÉ majeur.

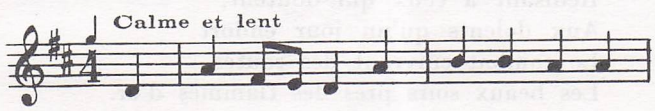
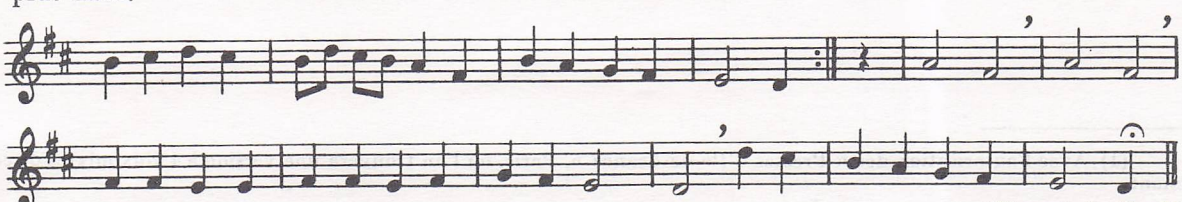
	MODE DE RE	RÉ MINEUR (Mode de LA)	RE MAJEUR (Mode de DO)
RÉ	Tonique	Tonique	Tonique
DO	Sous-tonique		
#DO			Sensible
SI	Sus-dominante	♭SI Sus-dominante	
LA	Dominante	Dominante	Dominante
SOL	Sous-dominante	Sous-dominante	Sous-dominante
#FA			Médiante
FA	Médiante		
MI	Sus-tonique	Sus-tonique	Sus-tonique
RÉ	Tonique	Tonique	Tonique
	pas d'altération	un bémol	deux dièses

Chanter la ligne suivante en mode de RÉ, puis en RÉ mineur, puis en RÉ majeur.

MODE DE RÉ (le SI près du DO).



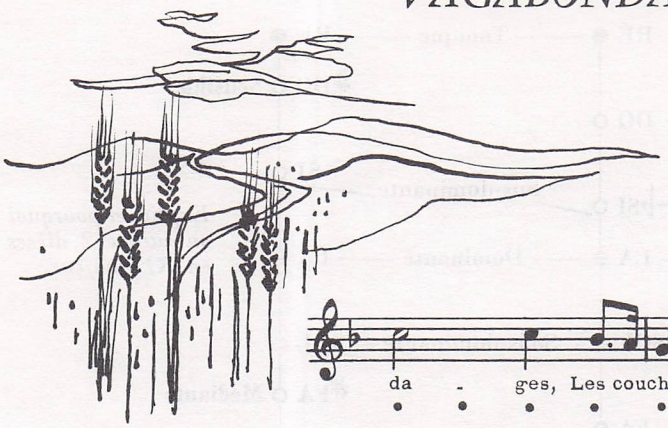
(Hongrie)

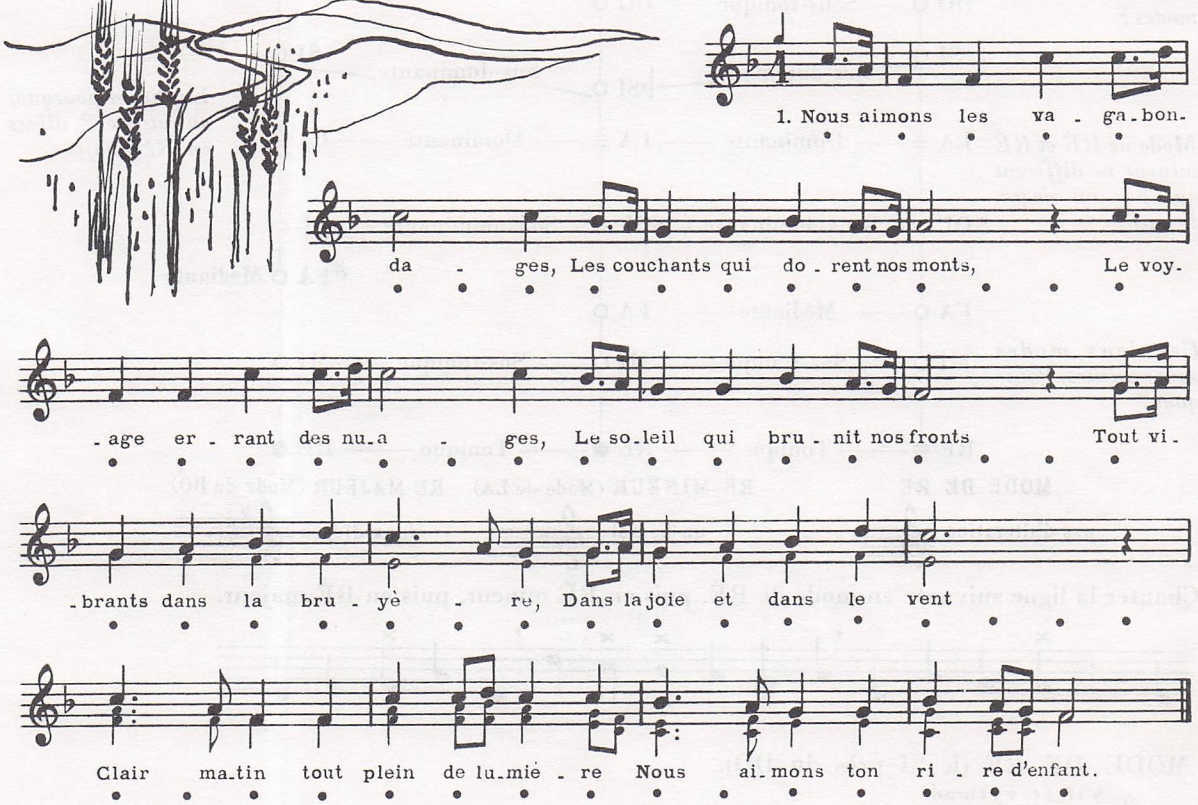
RÉ MINEUR. Chanter en RÉ mineur, c'est chanter en mode de LA à partir de RÉ comme tonique.

(Béarn)

RÉ MAJEUR. Chanter en RÉ majeur, c'est chanter en mode de DO, un ton plus haut.

(Choral de Bach)

POUR ALLER EN VACANCES.

VAGABONDAGES (1)



Texte et musique de Marcel CORNELOUP

2 Souriant aux joies et aux peines,
Aux fruits mûrs, aux blés moissonnés,
Nous portons où la vie nous mène
Des refrains que tous ont aimés.
Redisant à ceux qui doutent,
Aux dolents qu'un jour endort
Le combat enivrant des routes,
Les beaux soirs près des flammes d'or.

3 Quand demain les gars et les filles,
En chantant faudra nous quitter,
N'oublions ni ces yeux qui brillent
Ni ceux-là qui nous ont aimés.
L'humeur belle et vagabonde,
Pleins d'entrain sur les chemins
Emportons jusqu'au bout du monde
La joie saine de nos refrains.

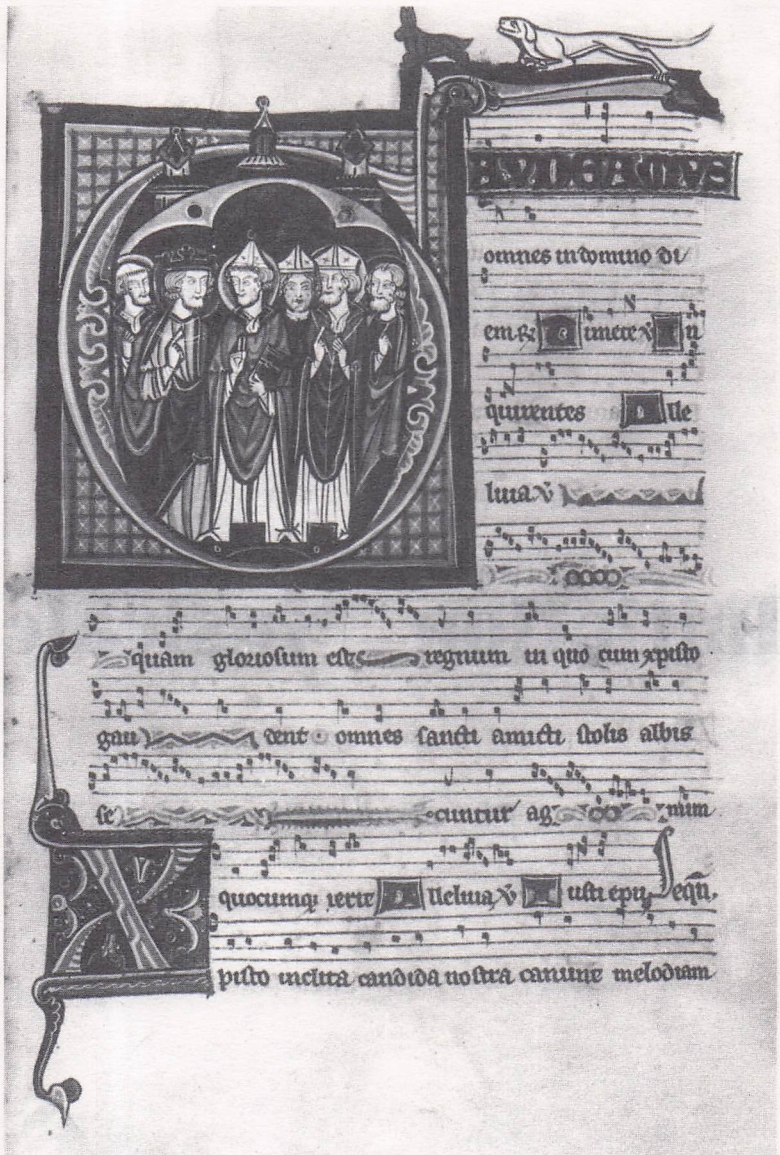
---

(1) Avec l'autorisation des « Presses d'Ile-de-France », Paris, où l'on trouvera une version à 4 voix mixtes de ce chant.

DEUXIÈME PARTIE

Initiation Musicale

par le disque



Graduel du chapitre de l'église de Saint-Junien (XIII^e siècle)
(Bibliothèque de Limoges) (Cliché *Archives Photographiques.*)

LA MUSIQUE VOCALE

La voix est le plus bel « instrument » de l'homme : le chant est sa musique naturelle. Avant d'inventer des instruments, l'homme a d'abord utilisé sa voix. Cette année, nous allons découvrir le monde merveilleux des voix, des chanteurs et des œuvres vocales, qu'accompagnent très souvent les instruments.

QUELQUES GRANDS NOMS DE LA MUSIQUE VOCALE

1° Chœurs à cappella : Josquin des Prés (XV^e siècle), Vittoria, Palestrina, Janequin (XVI^e siècle).
2° Mélodies : Schubert, Schumann, Duparc, Fauré (XIX^e siècle).
3° Opéras : Monteverdi (XVII^e siècle), Rameau, Mozart (XVIII^e siècle), Wagner, Verdi (XIX^e siècle).
4° Oratorios : Carissimi (XVII^e siècle), Bach, Haendel (XVIII^e siècle), Franck (XIX^e siècle), Honegger (XX^e siècle).

LES DIVERS ASPECTS DE LA MUSIQUE VOCALE.

Ecoutez JEPHTÉ : suivez l'audition commentée page 78

Cette œuvre vous a montré combien la musique vocale est variée. Comme dans la musique instrumentale, on trouve les solistes et les ensembles (ici le chœur).

1. — **Le soliste** doit posséder une voix agréable, bien timbrée (1) et rompue aux disciplines de l'art vocal. On apprend à chanter, à utiliser sa voix, comme on apprend la technique d'un instrument.

Le soliste a toujours existé ; depuis le muezzin qui du haut de la mosquée appelle à la prière, jusqu'au chanteur de sérénades, en passant par le troubadour, chaque siècle, chaque civilisation a connu le soliste ou possède des types de solistes. Le plus souvent il est accompagné.

Aimez-vous chanter seul? Connaissez-vous un ou deux chants que vous pourriez chanter pour le plaisir des autres?

Pour lui les compositeurs ont inventé les chansons, les airs, les récits, les madrigaux, les lieder, autant de formes musicales caractéristiques d'une époque, d'un pays, et qu'il faut connaître.

2. — **Le chœur** est l'orchestre vocal. Il permet le *chant à plusieurs voix* en masses plus ou moins importantes. Les voix n'ont pas besoin d'être particulièrement belles, mais on exige d'elles qu'elles soient justes et disciplinées ainsi que le veut toute musique d'ensemble.

On peut chanter en chœur à une voix (cas du chant grégorien par exemple). On peut aussi chanter à plusieurs voix en petits groupes dans des ensembles vocaux (trio vocal, quatuor vocal), mais ici les voix doivent être très jolies.

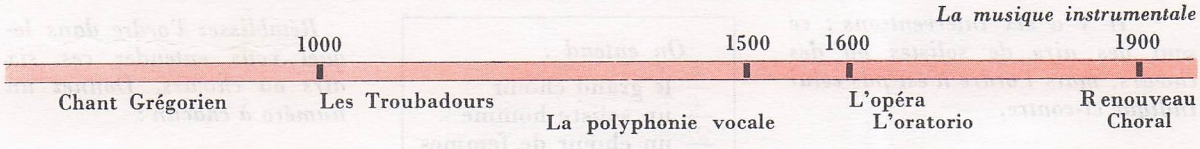
Chantez-vous dans un chœur ? Si oui, vous savez quel plaisir on éprouve à mêler sa voix à celle des autres, à tenir une seconde voix, une basse...

Jusqu'au XVII^e siècle le *chœur* fut *a cappella*, c'est-à-dire sans accompagnement : pour lui les compositeurs inventèrent les « organums », les motets, les rondeaux, les chansons polyphoniques, etc.

3. — **Le chœur et le soliste** se retrouvent et se complètent dans certaines formes musicales à la fois instrumentales et vocales : l'opéra et l'oratorio en particulier.

L'IMPORTANCE DE LA MUSIQUE VOCALE.

Elle est considérable, il suffit de regarder le petit tableau ci-dessous pour s'en convaincre :



On remarque :

1. — *Que la musique occidentale a d'abord été vocale :* la musique instrumentale ne commence réellement qu'au XVII^e siècle.

2. — *Que la musique instrumentale à ses débuts* se développe parallèlement à la musique vocale qui profite de l'apport instrumental pour se renouveler : c'est ainsi que naîtront l'Opéra et l'Oratorio (union du chant et de l'instrument).

(1) Une voix timbrée est une voix qui a du caractère, une certaine couleur. Chaque voix est plus ou moins timbrée. Le timbre permet d'identifier la voix.

Carissimi : *Italie* *XVII^e siècle*

LA FILLE DE JEPHTÉ
Premières Scènes

QU'EST-CE QU'UN ORATORIO ?

L'oratorio est une œuvre pour solistes, chœurs et orchestre, traitant le plus souvent un sujet religieux. La Fille de JEPHTÉ est un oratorio. Ici l'orchestre est réduit, c'est un petit ensemble instrumental (un clavecin, un violoncelle). Nous sommes au XVII^e siècle, tout au début de la musique instrumentale ; dans l'oratorio naissant, les instruments ne font que soutenir les chanteurs.

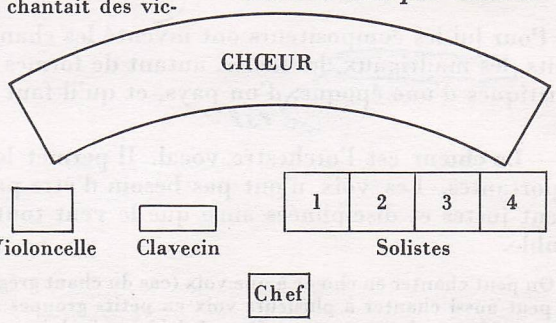
L'opéra est un genre musical proche de l'oratorio. En quoi diffère-t-il? Pensez aux sujets et à la représentation.

A l'origine, l'oratorio se présentait simplement. C'était une histoire souvent biblique, racontée par le chant, par *l'historien*, avec deux ou trois personnages principaux, *les solistes*. Le chœur représentait le peuple : il chantait des victoires, exprimait des plaintes ou des prières collectives.

Dans l'oratorio les chanteurs ne sont pas acteurs.

L'Histoire de JEPHTÉ.

Elle est tirée de la Bible et peut se résumer ainsi : « JEPHTÉ, roi d'Israël, avant d'engager un combat décisif contre les fils d'Ammon, ses adversaires, fait vœu au Seigneur d'offrir en holocauste le premier des siens qui, après la victoire, viendrait à sa rencontre ; or, c'est sa fille unique qui, sur le chemin du retour, s'offre à son regard et du même coup au sacrifice suprême. »



Disposition des exécutants pour JEPHTÉ :

(1) la fille de Jephté (*soprano*) (2) l'Historien (*alto*)
(3) JEPHTÉ (*ténor*) (4) 2^e Historien (*basse*)

APPRENEZ A ÉCOUTER :

Première audition

Vous n'avez peut-être jamais entendu de solistes. Et cette façon de chanter vous surprend . Très vite, vous vous y habituerez et vous aimerez le soliste autant que le chœur ou l'orchestre.

A cette première audition laissez-vous pénétrer par la musique : vous êtes frappés par la splendeur du chœur dès son entrée, la force de certains passages.

Deuxième audition

Il faut entendre plus nettement, distinguer les voix, les formations chorales.

Il y a six interventions ; ce sont des airs de solistes ou des chœurs, mais l'ordre n'est pas celui indiqué ci-contre.

On entend :

3 le grand chœur
1 un soliste homme
2 un chœur de femmes
6 le grand chœur
4 une soliste femme
5 un chœur d'hommes

Rétablissez l'ordre dans lequel vous entendez ces six airs ou chœurs. Donnez un numéro à chacun :

1 2 3 4 5 6

Troisième audition

Vérifiez si votre ordre est définitif.

Quatrième audition

Maintenant que vous reconnaissez les voix, les masses chorales, vous pouvez écouter en suivant le texte.

Texte original
(latin)

① **L'historien :** Cum vocasset in proelium filios Israël rex filiorum Ammon... votum vovit Domino dicens.

② **Jephté :** Si tradiderit Dominus... in holocaustum.

③ **Le chœur :** Transivit ergo JEPHTÉ... pugnaret contra eos.

④ Et clangebant tubae... adversus Ammon.

⑤ Fugite... et pugnat contra vos.

⑥ Fugite... dissipamini.

Traduction

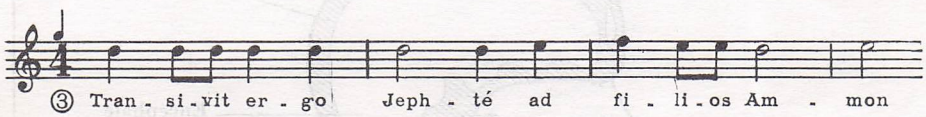
① **L'historien** (alto) : Le Roi des fils d'Ammon refusant d'écouter les paroles de JEPHTÉ, déclara la guerre aux enfants d'Israël ; alors l'esprit du Seigneur entra en JEPHTÉ. JEPHTÉ se porta à la rencontre des fils d'Ammon et fit un vœu au Seigneur en disant :

② **Jephté** (ténor) : Si le Seigneur met entre mes mains les fils d'Ammon, je lui offrirai en holocauste le premier qui, sortant de ma maison, viendra à ma rencontre.

③ **Chœur mixte :** JEPHTÉ se porta contre les fils d'Ammon pour les combattre par sa vaillance, aidé de la puissance du Seigneur.

④ **Chœur de femmes :** Les trompettes sonnèrent, les tympanons éclatèrent et le combat fut livré contre Ammon.

⑤ **Chœur d'hommes :** Fuyez, rendez-vous, impies, périssez, infidèles, tombez sous mon glaive. Le Seigneur des armées s'est dressé pour le combat, et il est contre vous.

⑥ **Chœur mixte :** Fuyez, rendez-vous, dispersez-vous, mécréants, et soyez vaincus par la fureur de mon épée.

La suite de l'oratorio. — Des chœurs célèbrent la victoire d'Israël. Puis un émouvant dialogue s'engage entre le père et la fille. Celle-ci demande quarante jours pour aller pleurer avec ses compagnes sur les montagnes, avant le suprême sacrifice. Un chœur de lamentations termine l'œuvre.

Pour l'instant vous devez vous contenter de ce fragment. L'oratorio entier serait trop long pour vous. Mais bientôt, au concert, à la radio ou chez vous avec un disque, vous pourrez suivre entièrement cet oratorio qui aujourd'hui nous ouvre le monde de la musique vocale.

QUI EST CARISSIMI ? Il est né en 1605. A cette époque on assistait en Italie à la naissance de l'Opéra et de l'Oratorio. Quelques années plus tard, Carissimi devint le maître de l'oratorio. Il en composa de nombreux, parmi lesquels : Abraham et Isaac, Balthazar, Ezéchias, Job, Lucifer, etc.

Il mourut en 1674 après avoir été maître de chapelle à Rome. Il était plus jeune que Monteverdi, le maître de l'opéra naissant.

Connaissez-vous d'autres oratorios d'autres compositeurs?

Qu'est-ce qu'un maître de chapelle?
Bach fut maître de chapelle à Leipzig.

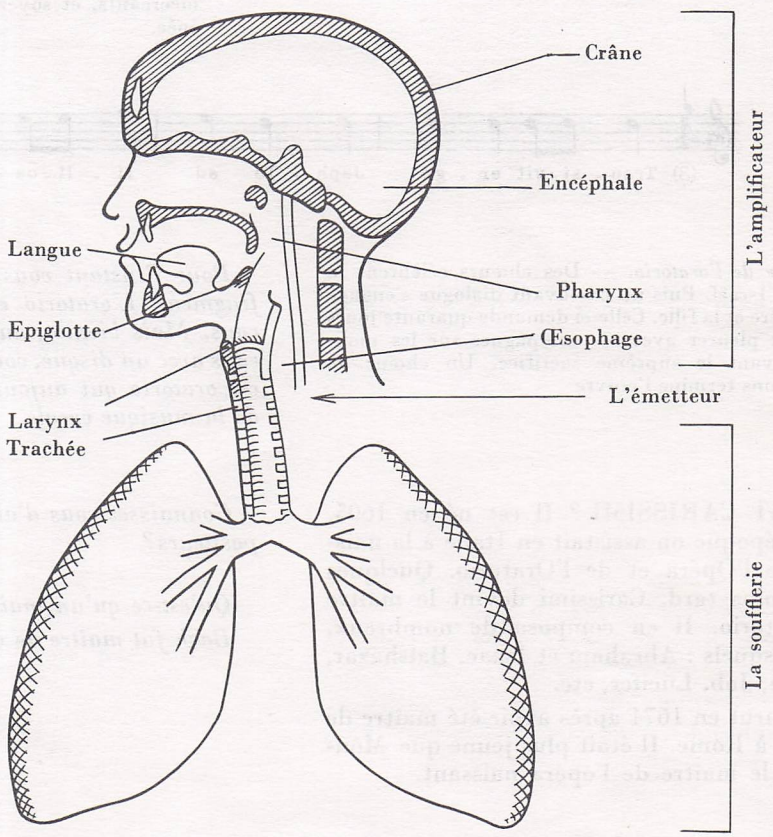
LA VOIX

Connaissez-vous votre voix ? C'est l'instrument naturel, vivant, le plus simple, le plus expressif.

L'APPAREIL VOCAL. — Votre instrument vocal comprend trois parties : la soufflerie, l'émetteur, l'amplificateur.

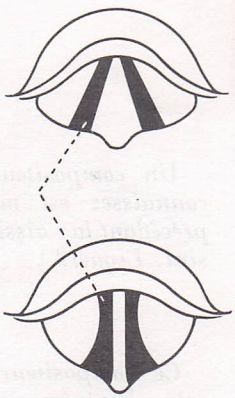
1. — La soufflerie est constituée essentiellement par les poumons : par le jeu de l'inspiration et de l'expiration, ils donnent au chant l'air indispensable à sa vie.

Le thorax s'élargit d'avant en arrière et sur les côtés, les poumons s'agrandissent de haut en bas grâce au jeu du diaphragme qui agit comme un piston.



Un chanteur doit apprendre à respirer.

2. — **L'émetteur ou appareil phonateur** (de phôné : voix) constitué par le *larynx*, organe principal qui permet la formation des sons.



Le LARYNX

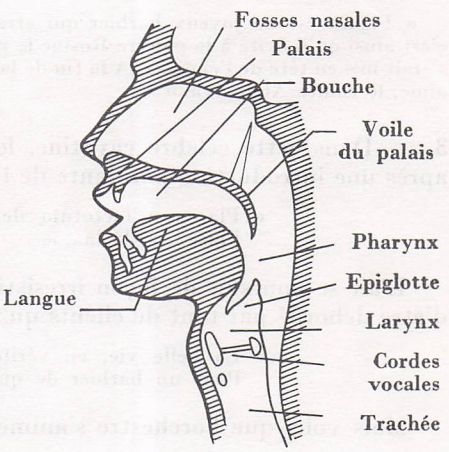
Le larynx se trouve à la partie supérieure de la trachée. C'est une sorte de boîte renfermant « *les cordes vocales* », qu'on peut comparer à des bourrelets musculaires charnus. Elles s'écartent plus ou moins (sons graves, sons aigus) pour laisser passer l'air envoyé par la soufflerie et donner ainsi naissance au son. Les mouvements de rapprochement et d'écartement des cordes vocales sont extrêment rapides.

Le chanteur attaque le son sans brusquer et sans « souffler ».

Sentez votre larynx : chez l'homme il fait saillie à l'extérieur, monte pendant la déglutition, s'abaisse au repos.

3. — **L'amplificateur.** — Une voix sans amplificateur serait comme un électrophone sans haut-parleur. L'amplificateur vocal comprend : le pharynx, la bouche, les os de la face. Ce sont en quelque sorte les os de la boîte crânienne qui jouent le rôle de caisse de résonance.

Le pharynx, situé entre la bouche et le larynx, appuyé contre les os du crâne, est un véritable résonateur : c'est une cavité comparable au pavillon d'un cor.



Le chanteur doit apprendre à amplifier et à colorer sa voix.

LE TRAVAIL DE LA VOIX.

La nature a doté chacun d'une voix plus ou moins *timbrée*, plus ou moins *juste*, plus ou moins *étendue*. Avec cette voix naturelle, chacun chante pour son plaisir, et, avec un peu de chance, pour celui des autres, tous les airs simples qui constituent le répertoire populaire.

Mais n'importe qui ne peut pas chanter un air d'opéra, un lied de Schubert. Pour cela, il faut une technique vocale qui s'acquiert, comme la technique instrumentale, par une série d'exercices de respiration, d'articulation, d'amplification, de coloration des voyelles, etc.

Alors la voix naturelle devient un instrument musical magnifique, une « belle voix », qu'on aime écouter au concert, qui interprète à merveille tous les sentiments exprimés par le compositeur dans ses mélodies, et qui se joue de toutes les difficultés, comme dans :

LA CAVATINE DE FIGARO, du BARBIER DE SÉVILLE (suivre l'audition commentée page 82)

Rossini : *Italie* *XIX^e siècle*

LE BARBIER DE SÉVILLE

Cavatine de Figaro (1)

LE COMPOSITEUR.

Rossini est né en 1792. Il composa surtout des opéras (38), dont quelques-uns sont célèbres dans le monde entier : Le Barbier de Séville, Guillaume Tell, La Pie Voleuse, etc. Il mourut en 1868.

Un compositeur que vous connaissez est mort l'année précédant la naissance de Rossini. Lequel? Mozart !

L'ŒUVRE.

1. — Un opéra est une grande œuvre théâtrale et musicale : les acteurs jouent et chantent, l'orchestre accompagne, « ouvre » les actes, les chœurs interviennent régulièrement, parfois des danses complètent le spectacle.

Ce compositeur a mis en scène les mêmes personnages dans un opéra qui porte un autre nom. Quel est cet opéra? les noces de Figaro.

Avez-vous déjà assisté à la représentation d'un opéra? Où? Avez-vous retenu le nom de quelques chanteurs? non.

2. — Un opéra, comme une pièce de théâtre, a un sujet. Voici le sujet du Barbier de Séville, composé d'après l'œuvre de l'écrivain français Beaumarchais :

« Figaro est un joyeux barbier qui arrange des situations compliquées ; c'est ainsi qu'il évite à la pauvre Rosine le mariage avec un vieux barbon qui s'était mis en tête de l'épouser. A la fin de la pièce, Rosine épouse celui qu'elle aime, le comte Almaviva. »

3. — Dans cette célèbre cavatine, le barbier Figaro se présente après une introduction pétillante de l'orchestre :

« Place au factotum de la ville,
Place ! la, la la... ».

L'air se poursuit de façon irrésistible, lorsque Figaro se vante d'être débordé par tant de clients qu'il faut raser ou saigner :

« La belle vie, en vérité,
Pour un barbier de qualité... ».

Mais voici que l'orchestre s'anime rythmiquement :

« De toutes parts, on me demande.
En mille lieux il faut que je me rende. »

Ce n'est plus le barbier, mais l'intrigant jouant admirablement la comédie :

« Comment voulez-vous que je fasse ?
Ah ! laissez-moi respirer... ».

La musique est alors impétueuse, précise : elle campe le personnage affairé, partout à la fois.

« Figaro ! Figaro-ci, Figaro-là... ».

Les dernières phrases ont un débit comique, le personnage a gagné son public : il a su se rendre sympathique dès l'entrée par une cavatine merveilleusement venue.

Apprenez à écouter

1. — *Quel est le thème de l'orchestre au début? Comparez avec l'air de Figaro.* Thème 1 = Introd.-inst.

2. — *Il y a plusieurs changements de tonalités bien marqués. Levez la main aux deux premiers.*

3. — *Isolez la cellule rythmique qui est la base de cette partie : « De toutes parts... ».*

4. — *Remarquez le travail d'articulation qu'exige toute la fin de la cavatine.*

(1) Une Cavatine est un monologue chanté, généralement plus court que l'Air.

Scène de la lettre dans « Le Barbier de Séville »
Illustration de Fragonard
pour la Comédie de Beaumarchais
(Cliché *Bibliothèque Nationale.*)

LE CHŒUR

Exercice préparatoire. *Faire distinguer, à l'audition, un chœur d'hommes, d'un chœur de femmes, d'un chœur mixte.*

Le chœur de femmes	sonne clair et haut.
Le chœur d'hommes	sonne chaud et grave.
Le chœur mixte	sonne large et ample.

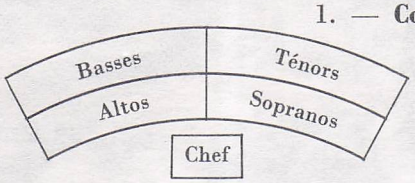
Dans JEPHTÉ nous avons déjà entendu ces trois sortes de chœurs.

Le chœur est l'instrument du chant à plusieurs voix. Il tire parti de la division naturelle du registre de la voix humaine en deux groupes principaux : les voix de femmes et d'enfants, et les voix d'hommes qui sonnent une octave au-dessous des précédentes. Dans chacun de ces groupes, on distingue les voix élevées et les voix graves.

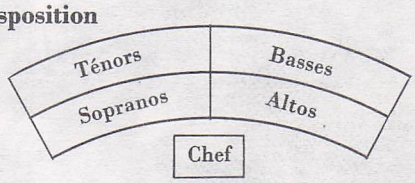
	Groupe des femmes et enfants	Groupe des hommes
Voix élevées	Soprano	Ténor
Voix graves	Alto	Basse

LE CHŒUR « A CAPPELLA » A 4 VOIX MIXTES.

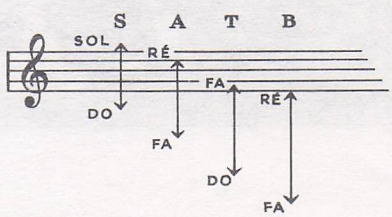
1. — Composition et disposition

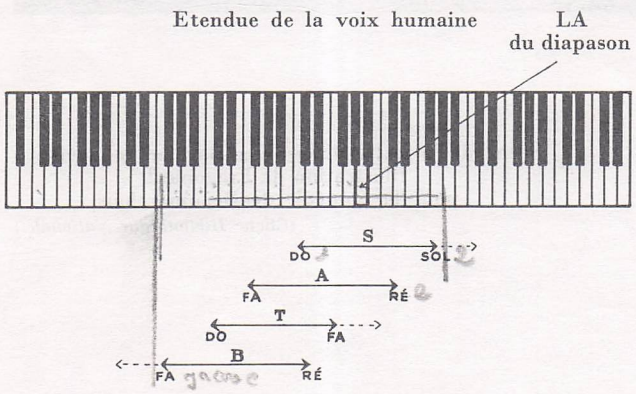


ou



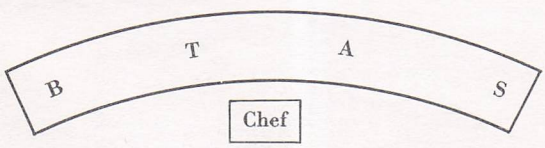
2. — **Les voix.** Les voix de *sopranos* et de *ténors* sont les *voix hautes* de femmes et d'hommes. Les voix *d'altos* et de *basses* sont les *voix graves* de femmes et d'hommes. Mais l'alto chante plus haut que le ténor ainsi que le montre le tableau ci-dessous :

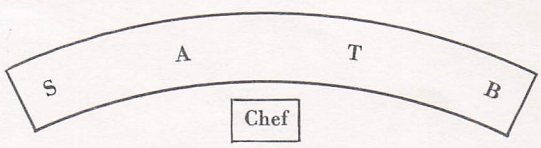




Ce tableau montre l'étendue de chaque voix par rapport au piano (en pointillé les sons demandés exceptionnellement aux voix d'un chœur). On remarque que la « voix humaine » s'étend sur 3 octaves ½ environ, et que le soprano et la basse en marquent les limites extrêmes.

3. — **Autres dispositions du chœur.** Certains chefs de chœurs préfèrent l'une ou l'autre des deux dispositions suivantes :



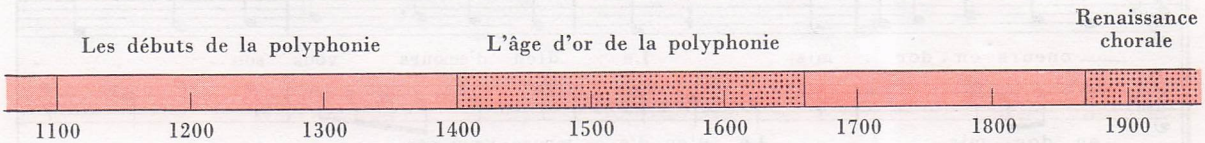


4. — **La grande époque du chœur à 4 voix mixtes** s'étend sur les XV^e et XVI^e siècles.

Le chœur est alors un « instrument vocal » très répandu, dont on connaît toutes les ressources et pour lequel les grands maîtres composent avec une maîtrise étonnante. En France, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Angleterre, les compositeurs « chantent » à l'aide des quatre voix humaines tous les thèmes qui les inquiètent ou les exaltent : Dieu, la nature, l'amour, la mort, le jeu, etc. C'est l'âge d'or de la *polyphonie vocale.*

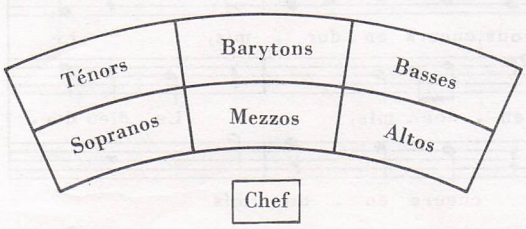
	XV^e siècle	XVI^e siècle
France	Josquin des Prés	Janequin, Costeley
Italie		Palestrina
Espagne		Vittoria, Encina
Angleterre	Dunstable	Byrd, Dowland
Allemagne	Isaac	Praetorius, Hassler
Pays-Bas	Ockeghem	Lassus

Encore de nos jours, les chorales interprètent les œuvres de ces grands maîtres. Aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, le chœur se mêle à l'orchestre. Il faut attendre la fin du XIX^e et surtout le XX^e siècle pour que les compositeurs reconsidèrent avec faveur le chœur a cappella (d'Indy, Ravel, Debussy en France ; Distler en Allemagne).



LE CHŒUR A 6 VOIX MIXTES.

1. — Composition et disposition



ou la position inverse
comme pour le chœur à 4 voix mixtes

On obtient ce chœur lorsqu'on distingue 3 sortes de voix chez les hommes et chez les femmes :

voix aiguës : sopranos et ténors
voix moyennes : mezzos et barytons
voix graves : altos et basses

2. — **Caractères.** Le chœur à 6 voix est un véritable orchestre choral : il sonne magnifiquement, donnant une impression de plénitude. D'autre part, il permet l'opposition des masses sonores : 3 voix d'hommes contre 3 voix de femmes : chaque groupe formant un véritable chœur à troix voix.

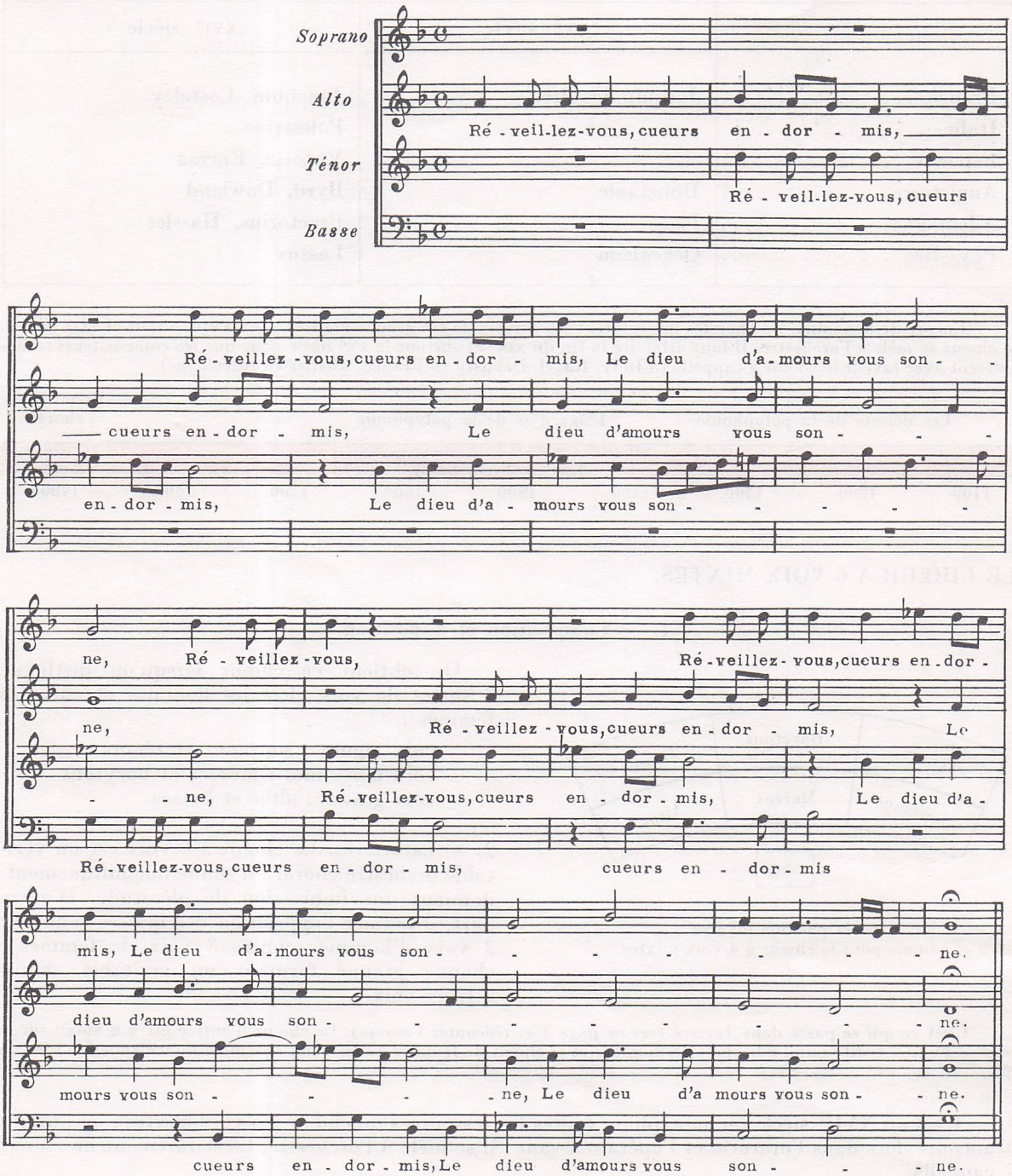
C'est ce qui se passe dans JEPHTÉ (revoir page 3 et réécouter l'œuvre). Le chœur d'entrée est à 6 voix ; sur le texte « Fugite, cedite impii » le chœur d'hommes et le chœur de femmes ou les deux ensemble interviennent à tour de rôle.

3. — **C'est au XVII^e siècle** qu'on exploite toutes les ressources du chœur à 6 voix mixtes : on l'utilise beaucoup alors dans l'oratorio et l'opéra naissant ; il se mêle à l'orchestre. C'est rarement un chœur a cappella.

Il existe également des œuvres pour chœurs à 3 voix mixtes, 5 voix mixtes, 7 voix, 8 voix et plus.

LE CHANT DES OISEAUX

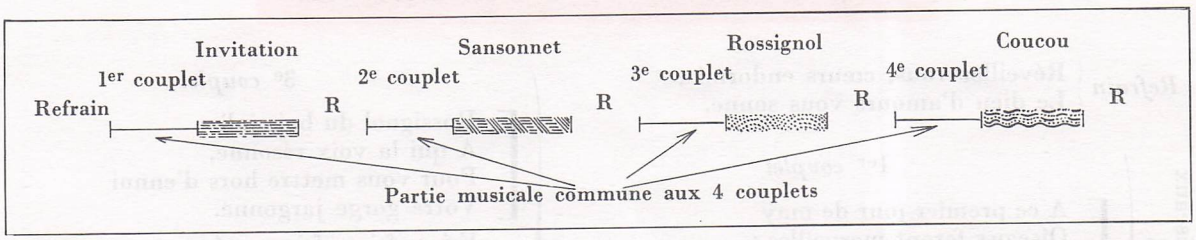
Clément JANEQUIN



Janequin : *France* — *XVI^e siècle*

LE CHANT DES OISEAUX

C'est une merveilleuse fresque sonore qu'il suffit d'entendre pour aimer. C'est un véritable concert d'oiseaux réalisé à l'aide d'onomatopées, de voix qui se répondent ou se croisent. C'est également une sorte de chanson à couplets et refrain : un rondeau.



Le refrain : C'est un refrain seulement musical, car le texte change chaque fois, exception faite du dernier refrain qui reprend intégralement le premier.

Remarquez les entrées successives des voix : A.T.S.B.

Le rythme est le même aux 4 voix :

Chaque voix expose le thème dans son propre registre : ténors et sopranos à l'aigu (une octave de différence), altos et basses dans un registre moyen.

L'indépendance des voix est totale : elles se retrouvent sur le dernier accord.

Refrains et couplets s'enchaînent : l'alto reprend le thème du refrain alors que les autres voix n'ont pas achevé le couplet qui précède. Chaque refrain termine un couplet.

Les couplets : Chaque couplet se divise en deux parties :

a) une partie commune musicalement (le texte change) servant à introduire l'oiseau ou les oiseaux qui nous réjouiront quelques instants plus tard. Cette partie commune est facilement reconnaissable : les 4 voix entrent successivement.

b) une partie propre à chaque couplet, en onomatopées pour imiter les chants d'oiseaux. Tour à tour on entend :

Apprenez à écouter.

(1) *A l'audition suivez la musique du premier refrain, page précédente.*

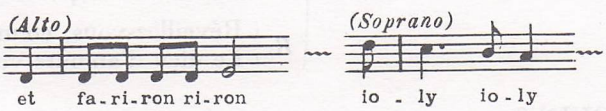
Au cours de l'œuvre, levez la main à chaque retour du refrain.

(2) *Donnez l'ordre d'entrée des voix au début de la partie commune à chaque couplet.*

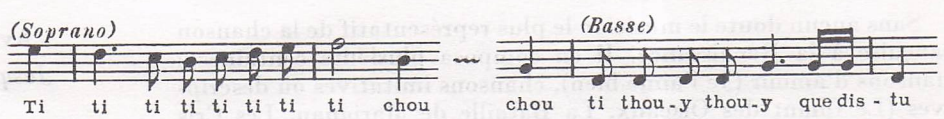
(3) *Levez la main à l'attaque de la première onomatopée.*

1er *couplet*

Le concert en général, après une invitation à nous « destouper » les oreilles.

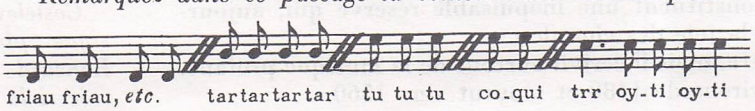


2e *couplet*

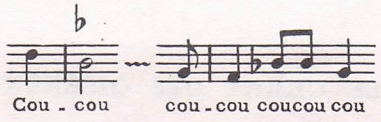
Le sansonnet ; on dirait aujourd'hui l'étourneau.

3e *couplet*

Le rossignol, véritable roi, dans un magnifique morceau, le plus beau.

Remarquez dans ce passage la richesse des onomatopées.



4e *couplet*

Le coucou, que l'on prie de se taire car il pond « par trahison » dans le nid d'autrui. Toutefois on entend au loin son « coucou ».

(4) *Quel est l'intervalle du chant du « coucou »? Notez les oppositions : le calme du coucou, la volubilité joyeuse du rossignol.*

Ecoutez plusieurs fois le CHANT DES OISEAUX : chaque audition vous réserve des découvertes.

Refrain Réveillez-vous, cœurs endormis,
Le dieu d'amours vous sonne.

Le chant des oiseaux en général

1er *couplet*

A ce premier jour de may
Oiseaux feront merveilles ;
Pour vous mettre hors d'esmay
Destoupez vos oreilles,
Et farirariron,
Farirariron, ferely, joly.

R. Vous serez tous en joie mis,
Car la saison est bonne.

Le sansonnet

2e *couplet*

Vous orrez à mon avis
Une douce musique
Que fera le roi mauvis
D'une voix authentique :
Ti ti ti ti ti ti
Chouti, thouy, thouy
Toi que dis-tu, que dis-tu
Le petit sansonnet
Le petit mignon, petite
. . . . . .
. . . . . .

R. Rire et gaudir, c'est mon devis,
Chacun s'y abandonne.

Le rossignol

3e *couplet*

Rossignol du bois joli
A qui la voix résonne,
Pour vous mettre hors d'ennui
Votre gorge jargonne.
Friau, friau, friau... téo,
Tar tar tar... ticun, ticun,
Tu tu tu... Qui lara, qui lara,
Coqui coqui coqui, Oy ti, oy ti,
Huit huit huit... Téo téo
Quio quio quio... Tar tar tar
Fouquet fouquet... quibi quibi
Tar tar tar tar... trr
Turri, turri, grr
Quibi, quibi, frr
Fiti, fiti, frr
Fouquet fouquet frr
Friau friau friau friau, frr.

R. Fuyez regrets, pleurs et soucis,
Car la saison l'ordonne.

Le coucou

4e *couplet*

Arrière, maître coucou,
Sortez de nos chapitres ;
Chacun vous donne au hibou
Car vous n'êtes qu'un traître !
Coucou...
Par trahison en chacun nid
Pondez sans qu'on vous sonne.

R. Réveillez-vous, cœurs endormis,
Le dieu d'amours vous sonne.

QUI EST CLÉMENT JANEQUIN ?

Sans aucun doute le musicien le plus représentatif de la chanson française à la Renaissance. Il en composa plusieurs centaines : chansons d'amour (Je l'aime bien), chansons imitatives ou descriptives (Le Chant des Oiseaux, La Bataille de Marignan, Les Cris de Paris), chansons courtoises, chansons gaillardes (Quand je bois du vin clairet), constituent une inépuisable réserve qui, aujourd'hui encore, fait la joie des chorales.

C'était un prêtre, mais il écrivit surtout de la musique profane. Il naquit aux environs de 1480 et mourut vers 1560.

Avant Janequin

Josquin des Prés

Après Janequin

Costeley, qui mit en musique plusieurs poèmes de Ronsard (Mignonne, allons voir si la rose...).

LE CHŒUR A VOIX ÉGALES

On désigne ainsi le chœur ne comprenant que des voix de femmes (ou d'enfants), ou que des voix d'hommes.

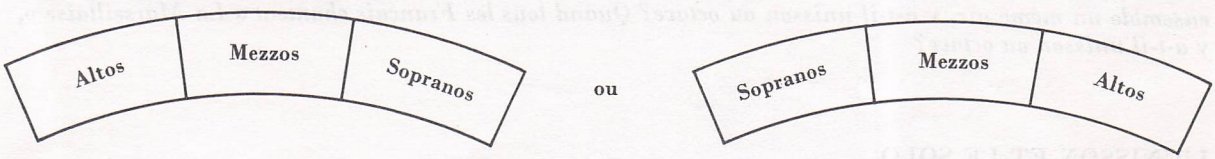
Nous l'avons déjà évoqué au chapitre précédent à propos du chœur à 6 voix mixtes, lequel opposait parfois les ensembles à trois voix d'hommes et trois voix de femmes. Mais le chœur à voix égales existe indépendamment de toute autre formation.

LE CHŒUR DE FEMMES OU D'ENFANTS.

1. — Il sonne avec fraîcheur, clarté, luminosité. Ses accords parfaits sont transparents. En même temps, il laisse une impression de délicatesse.

2. — Il utilise donc les voix aiguës du registre humain. Nous les connaissons :

a) le plus souvent à 3 voix :



b) parfois à 4 voix : Sopranos 1 et 2, Mezzos, Altos.

3. — Ce sont surtout les compositeurs contemporains qui l'ont utilisé : Jacques Ibert, Francis Poulenc. Borodine en tire de poignantes évocations dans son opéra : « Le Prince Igor » (Chant des jeunes filles Polovtsiennes).

Auditions conseillées : La Petite Fille Sage de Francis Poulenc
La Berceuse du Petit Zébu, de Jacques Ibert

LE CHŒUR D'HOMMES.

1. — Il est sonore et solide.

Il laisse l'impression de masses chaudes et denses. Il a des basses robustes qui tiennent des sons particulièrement graves ; c'est le cas des ensembles russes.

2. — Très souvent il est à 4 voix : 1ers ténors, 2es ténors, barytons, basses.

3. — Le chœur d'hommes a toujours existé :

Au début de la polyphonie (chœurs à 2, puis 3, puis 4 voix).

Aux XVe et XVIe siècles (de nombreuses œuvres religieuses de cette époque sont à 4 voix).

De nos jours, les « Spirituals », chants des Noirs d'Amérique, sont souvent interprétés par des chœurs d'hommes à 4 voix.

LE CHANT A L'UNISSON

Réfléchissez : *Quand y a-t-il unisson? Lorsque vous chantez seul, ou lorsque vous chantez à plusieurs le même air?*

Dans le chant à l'unisson, *toutes les voix* chantent à la même hauteur.

Le chant grégorien est l'expression parfaite du chant à l'unisson.

Ce chant ne présente pas les mêmes difficultés d'exécution que le chant polyphonique, mais il a ses exigences propres ; obtenir un bel unisson, très juste, également coloré, dans lequel toutes les voix sont bien fondues, est un art à la portée de groupes bien exercés. Dans les monastères, les moines y parviennent par la pratique quotidienne du chant grégorien.

Disque : INCLINA DOMINE, commenté ci-contre.

Réfléchissez : *Comment obtenir un unisson avec des voix mixtes? Lorsque hommes et femmes chantent ensemble un même air, y a-t-il unisson ou octave? Quand tous les Français chantent « La Marseillaise », y a-t-il unisson ou octave?*

L'UNISSON ET LE SOLO.

Il ne faut pas les confondre :

1. — **Le solo** marque le triomphe de l'individu ; il ramène tout à un seul chanteur, duquel on exige de nombreuses qualités.

2. — **L'unisson** est le triomphe de l'art collectif anonyme : toutes les voix se fondent en une seule. C'est la recherche de l'unité. C'est ce sens qu'il a dans le chant grégorien : « tous unis dans une seule voix pour une même prière chantée ».

L'unisson peut être d'une vigueur exceptionnelle : il rassemble.

L'UNISSON ET LA POLYPHONIE.

La polyphonie n'utilise pas à tous moments toutes les voix. Il arrive fréquemment dans un chœur que deux pupitres (1) seulement soient en mouvement. Et même un seul pupitre peut chanter ; on a alors un unisson qui tranche avec la polyphonie qui suit ou précède.

Parfois, le compositeur tire des effets inattendus de l'unisson : rien de plus beau au début d'une œuvre qu'un large unisson se divisant brusquement pour donner de beaux accords ou une polyphonie mouvante. C'est un peu comme un fleuve qui débouche sur un delta et inonde de vie toute une région.

Exemple : Certaines messes à la fois grégoriennes et polyphoniques (Vittoria) (2).

Quant à la polyphonie, on peut dire qu'elle est une superposition d'unissons, chaque pupitre devant tendre vers l'unisson parfait afin de s'unir aux autres avec la plus grande précision.

---

(1) Un « pupitre » est constitué par l'ensemble des chanteurs d'une même voix.
(2) Parmi les œuvres modernes, citons aussi comme exemple « O vous tous, gens de la terre... » (César Geoffray).

Chant Grégorien (1)

INCLINA DOMINE

C'est une émouvante prière, chantée au début de la messe, d'où son nom : Introït. Au Moyen-Age on chantait l'Introït pendant l'entrée du prêtre et de son cortège à l'église. Il comprend :

a) *une antienne ornée*, sorte de refrain souvent difficile d'exécution et constituant l'essentiel de certaines prières.

b) *une psalmodie*, c'est-à-dire la récitation chantée de versets des psaumes sur un ou deux sons avec chutes mélodiques en fin de phrases, suivie du chant de louanges (Gloria Patri et Filio...).

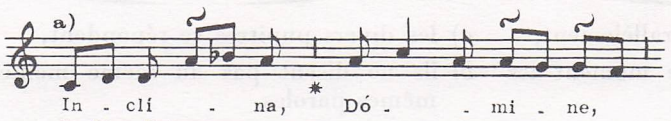
c) *la reprise de l'antienne.*

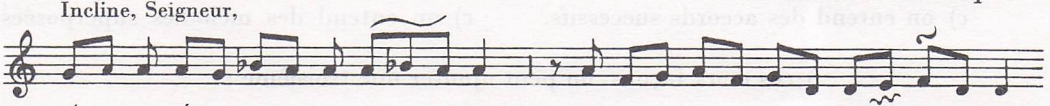
C'est ainsi que les Juifs récitaient et récitent encore les psaumes à la synagogue.

L'Antienne. Elle comprend trois parties :

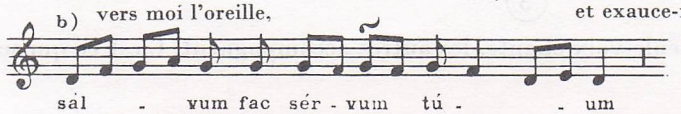
Apprenez à écouter :

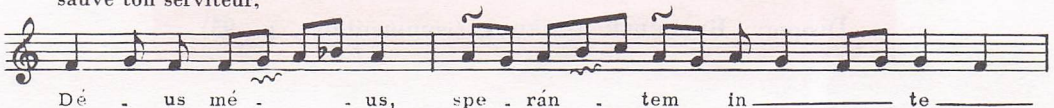
(1) *Suivez la courbe mélodique de la première partie : elle se maintient tout d'abord à la dominante, puis retombe lourdement vers la tonique.*

a)

In - clí - na, Dó - - mi - ne,
Incline, Seigneur,

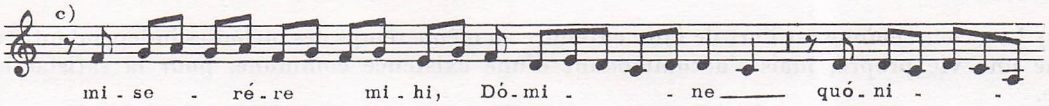
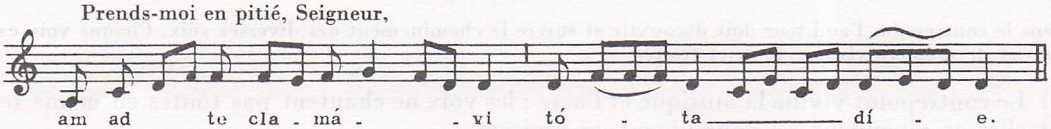


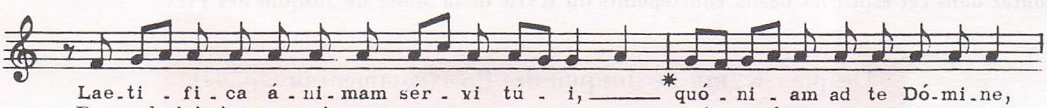
aú - rem tú - - am ad me, et ex - - aú - di — me:
vers moi l'oreille, et exauce-moi ;

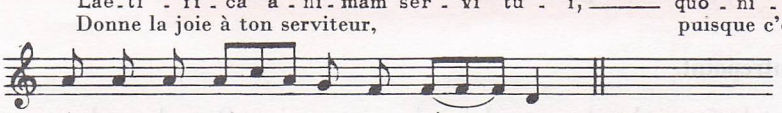
b)

sal - vum fac sér - vum tú - - um
sauve ton serviteur,

(2) *Au-delà d'une monotonie apparente, le chant grégorien est infiniment varié.*

Dé - us mé - - us, spe - rán - tem in — te —
mon Dieu, qui espère en toi.

(3) *Dans la troisième partie, la mélodie glisse insensiblement vers les profondeurs. Y a-t-il de grands intervalles (quintes)?*

c)

mi - se - ré - re mi - hi, Dó - mi - - ne — quó - ni - -
Prends-moi en pitié, Seigneur,

am ad te cla - má - - vi tó - ta — dí - e.
car tout le jour je crie vers toi.

La Psalmodie.

Lae - ti - fi - ca á - ni - mam sér - vi tú - i, — quó - ni - am ad te Dó - mi - ne,
Donne la joie à ton serviteur, puisque c'est vers toi,



á - ni - mam mé - am le - vá - vi. Gloria Patri.
Seigneur, que je me suis tourné.

(4) *Quel est le mode de cet Introït ?*

Reprise de l'Antienne.

(1) Revoir Livre I, pages 130-131 sur le chant grégorien.

TROIS ASPECTS DU LANGAGE CHORAL

Début du 1er chœur de Jephté (revoir page 81).

Sopranos	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	.....
Mezzos	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	UT IN SPIRITU FORTI ET VIRTUTE
Altos	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	.....UT IN SPIRITU FORTI
Ténors	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	.....
Barytons	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	.....
Basses	Transivit ergo Jephté ad filios Ammon	.....UT IN SPIRITU FORTI ET VIR

← Style harmonique → ← Style contrapuntique →

DEUX FAÇONS DE CHANTER

① *a*) Les voix marchent parallèlement,
b) elles disent au même moment les mêmes syllabes,
c) on entend des accords successifs.

② *a*) les divers pupitres se répondent,
b) ils ne disent pas au même moment les mêmes paroles,
c) on entend des mélodies superposées.

A ces deux façons, on peut ajouter une troisième :

③

La mélodie accompagnée : une seule voix chante, les autres accompagnent. C'est ce qui se passe dans la Berceuse tchèque.

Disque : Berceuse Tchèque (commentaire, p. 95)

LE LANGAGE CONTRAPUNTIQUE.

1. — **Caractères.**

a) Le « *contrepoint* » est l'art de faire entendre en même temps des mélodies indépendantes ayant chacune une vie propre, mais s'accommodant d'une existence commune, pour la satisfaction de l'oreille.

Dans le contrepoint l'auditeur doit découvrir et suivre le cheminement des diverses voix. Chaque voix exprime à sa façon et de manière vivante le sujet traité.

b) Le contrepoint vivifie la musique et l'aère ; les voix ne chantent pas toutes en même temps : souvent elles se répondent, se poursuivent, se croisent.

Ecoutez dans cet esprit les beaux contrepoints du Kyrie de la Messe de Josquin des Prés :

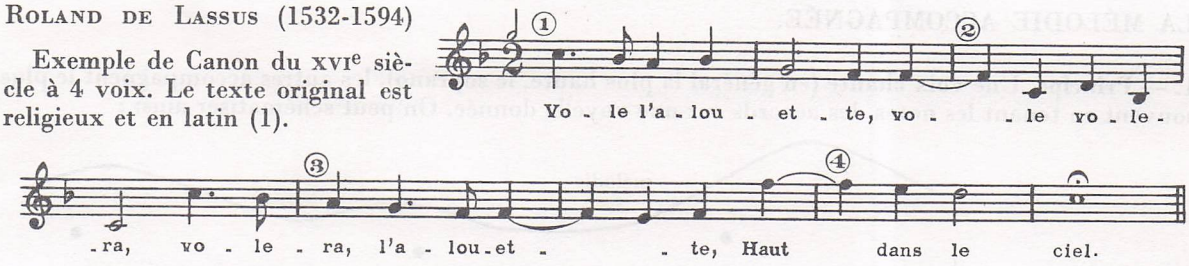
Disque : Kyrie de Josquin des Prés (commentaire, p. 97)

2. — **Quelques aspects du contrepoint.**

a) *le canon.* Le canon est la forme la plus populaire du contrepoint. Quand on chante « Frère Jacques » en canon, on fait du contrepoint.

Dans le canon, avec une seule mélodie, on peut faire un chœur à 2, 3, 4 voix ou plus : la mélodie s'accompagne elle-même. Chanter en canon est un plaisir et un jeu qui demandent de l'attention et du goût.

ROLAND DE LASSUS (1532-1594)

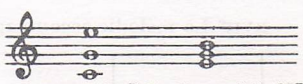
Exemple de Canon du XVIe siècle à 4 voix. Le texte original est religieux et en latin (1).

b) *le déchant* a précédé le canon. C'est même une des premières formes du chant à 2 voix (XIIe siècle) : contre un chant donné il fallait inventer, improviser *un déchant*, c'est-à-dire un autre chant aussi beau que possible. Plus tard on « déchanta » à 3, puis 4 voix. Cette manière de faire explique à la fois la mobilité et l'indépendance des mélodies d'un contrepoint.

c) *le style fugué.* Il repose sur le principe de l'imitation : les autres voix imitent ce qu'une première voix propose. Ici il n'y a pas répétition exacte comme dans le canon « Frère Jacques », mais imitation.

Les entrées sur « UT IN SPIRITU FORTI... » du chœur de JEPHTÉ sont en style fugué.

LE LANGAGE HARMONIQUE.

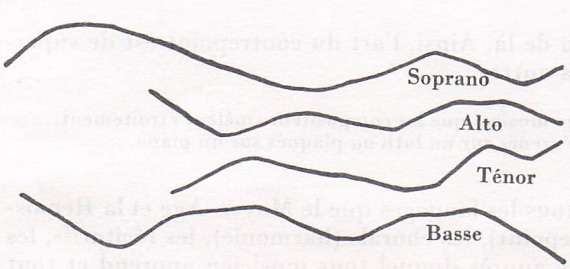
Caractères. *a*) Il procède par accords qui s'enchaînent. Il y a accord lorsque trois voix ou plus donnent en même temps des sons différents. Dans le langage harmonique les différentes voix chantent des sons qui donnent des suites d'accords.



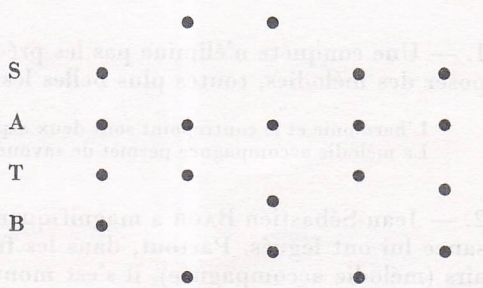
L'auditeur n'entend pas les voix différentes, ne distingue pas des mélodies plus ou moins hautes. Il entend des accords qui se succèdent et a l'impression d'une mélodie richement parée, rehaussée de tout un éclat sonore. La mélodie est à la partie supérieure ; on ne retient qu'elle, mais à chaque syllabe on la sent portée par un ensemble de sons colorés.

Disque : CHORALS DE L'ORATORIO DE NOËL, de J.-S. Bach, p. 98.

b) L'harmonie met en évidence la mélodie la plus haute ; les autres mélodies n'existent que par les accords.



Langage polyphonique



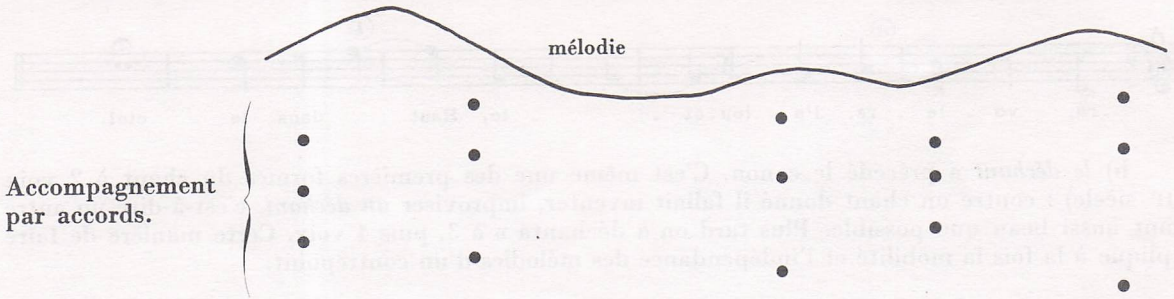
Langage harmonique

c) Le contrepoint procède par mélodies qui s'entendent *horizontalement*, l'harmonie avance par accords qui s'écoutent *verticalement*.

(1) Extrait du recueil « Fa la la », 50 canons de tous les temps (Presses d'Ile-de-France).

LA MÉLODIE ACCOMPAGNÉE.

1. — **Principe.** Une voix chante (en général la plus haute, le soprano), les autres accompagnent le plus souvent en tenant les notes des accords sur une voyelle donnée. On peut schématiser ainsi :



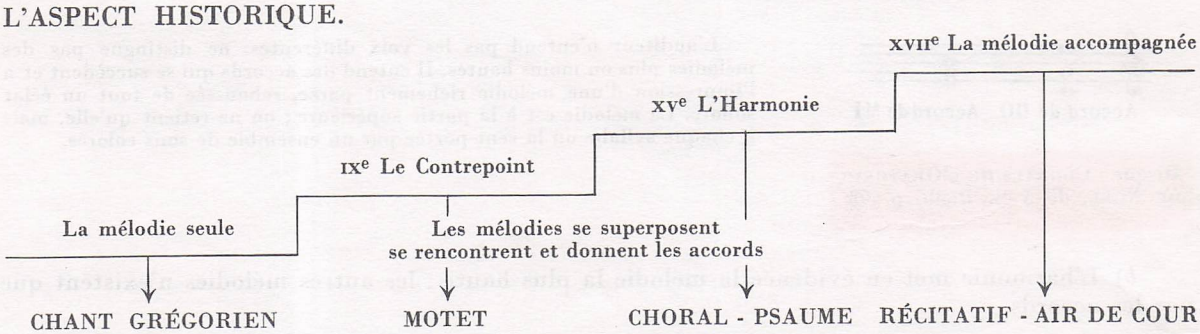
C'est en quelque sorte une suite d'accords sous une mélodie.

2. — **Quelques aspects.**

a) le solo soutenu par un chœur (exemple : La Berceuse Tchèque).

b) le solo accompagné par un instrument (luth, clavecin, guitare, piano, etc.) comme cela se passait à partir de la fin du XVI^e^ siècle dans le récitatif et les airs de cour (voir p. 102).

L'ASPECT HISTORIQUE.



1. — Une conquête n'élimine pas les précédentes, loin de là. Ainsi, l'art du contrepoint est de superposer des mélodies, toutes plus belles les unes que les autres.

L'harmonie et le contrepoint sont deux aspects du langage musical que les compositeurs mêlent étroitement. La mélodie accompagnée permet de savourer les accords égrenés sur un luth ou plaqués sur un piano.

2. — Jean-Sébastien BACH a magnifiquement utilisé tous les langages que le Moyen-Age et la Renaissance lui ont légués. Partout, dans les fugues (contrepoint), les chorals (harmonie), les récitatifs, les airs (mélodie accompagnée), il s'est montré un maître auprès duquel tout musicien apprend et tout auditeur découvre.

Chant populaire

BERCEUSE TCHÈQUE

Harmonisation Sokorny

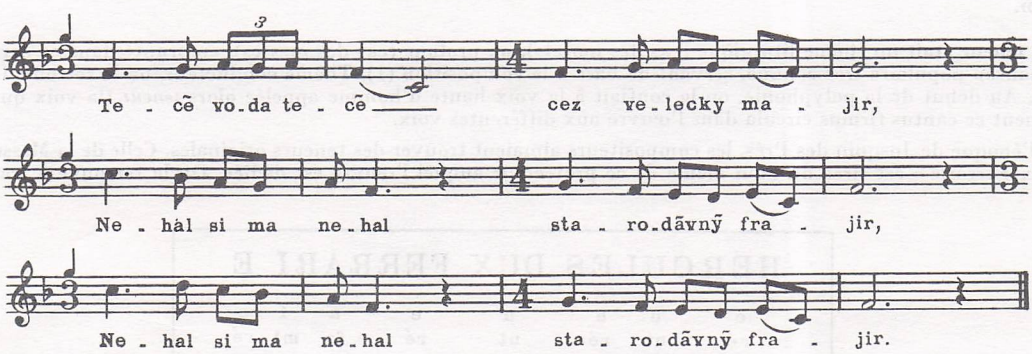
LA CHANSON POPULAIRE.

C'est la chanson du peuple, de l'ouvrier comme de l'étudiant, du villageois comme du citadin. On la fredonne à tout moment et la radio la reprend à l'heure de l'apéritif ou au « concert des auditeurs ». Comme elle se flétrit rapidement, les compositeurs du jour en inventent sans cesse : chaque année en voit naître plusieurs centaines. Mais on les oublie aussi vite qu'on les apprend. Seules, quelques-unes « s'accrochent », demeurent même et semblent vouloir s'imposer aux générations futures, comme ces chansons du temps passé qui parvinrent jusqu'à nous, sauvées de l'oubli, parfois de justesse, grâce à l'amour et à la mémoire de quelques-uns, qui eux-mêmes les tenaient d'arrière grands-parents.

Chansons folkloriques (1), chansons « à la mode » de notre époque constituent la musique populaire : elle existe à côté de la musique savante. Il faut savoir aimer en elle les nombreux petits chefs-d'œuvre qu'elle nous présente. Des siècles passés, la chanson populaire nous a gardé d'émouvantes et poétiques mélodies que, souvent, les compositeurs utilisent comme thèmes de départ dans leurs œuvres savantes.

Dans certains pays (Russie, Espagne, France), le folklore est particulièrement riche : les chants de métier, de peine, de joie, d'amour, de saisons racontent avec naïveté ou force toute la vie d'un peuple. On ne peut les écouter sans émotion.

La Berceuse Tchèque. Voici une très belle mélodie :

(1) Elle est populaire, n'importe qui peut la chanter.

(2) C'est la complainte d'une délaissée, celui qu'elle aime est parti sur le fleuve, jamais plus ne reviendra.

(3) L'harmonisation en fait une mélodie accompagnée ; un soliste est soutenu par les accords du chœur.

Apprenez à écouter

Mettez une croix sous chaque syllabe où vous entendez un changement d'accord.

(1) Chansons populaires du passé, dont nous ignorons presque toujours les compositeurs.

Josquin des Prés : *France* *XV^e siècle*

MESSE « HERCULES DUX FERRARIE »

Kyrie

LE COMPOSITEUR.

Citez des musiciens qui vécurent avant Josquin des Prés.

« La fleur suprême du génie médiéval » a dit de lui un critique de notre époque. Josquin des Prés marque en effet l'aboutissement de tout l'art contrapuntique du Moyen Age. De son vivant on lui décerna le titre de « Prince des Musiciens ».

Il naquit vers 1442 près de Cambrai. Tôt il partit en Italie où il resta 6 ans au service du duc de Ferrare. Il mourut en France vers 1527. Son œuvre comprend des messes, des motets et de nombreuses chansons.

L'ŒUVRE.

Connaissez-vous des messes d'autres compositeurs ?

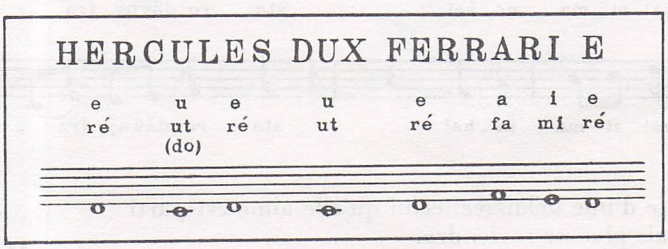
1. — Aux XIV^e et XV^e siècles, les compositeurs considèrent la Messe comme l'œuvre suprême à réaliser. Tous en ont écrit plusieurs. La première Messe que l'on connaisse est celle de Guillaume de Machaut dite « Messe Notre-Dame ».

2. — Dans la Messe, le compositeur met en musique les parties qui composent l'Ordinaire, c'est-à-dire les prières communes à toutes les messes :

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.

3. — Comme toutes les Messes de cette époque, celle-ci est bâtie à partir d'une teneur ou « cantus firmus ».

La teneur était un thème liturgique (cas des motets), ou profane (cas des messes), emprunté dans ce dernier cas à une chanson populaire très connue, servant de base à la composition (1). Thème conducteur, on le retrouvait à tout moment. Au début de la polyphonie, on le confiait à la voix haute d'homme appelée alors *teneur* (la voix qui tient). Rapidement ce cantus firmus circula dans l'œuvre aux différentes voix.

A l'époque de Josquin des Prés, les compositeurs aimaient trouver des teneurs originales. Celle de la Messe « Hercules dux Ferrarie » est tirée du nom même de ce protecteur auquel l'œuvre est dédiée. On la retrouve à travers les voyelles :

La polyphonie de la Messe est construite autour de la teneur, qu'il faut suivre à l'audition.

(1) Dans le cas d'un emprunt à un chant populaire, la teneur, par suite des transformations que lui faisait subir le compositeur, n'avait plus qu'une ressemblance très lointaine avec la mélodie originale qui perdait ainsi son caractère.

4. — Le Kyrie comprend 4 périodes musicales, chaque période ayant comme thème la base de la teneur.

Nous commentons ici deux enregistrements :
Les interprétations sont différentes, mais toutes deux intéressantes.

Disque Anthologie Sonore AS 73	Disque Lumen AM 54

a) **Kyrie eleison :** La teneur est en valeurs longues

Combien de voix?
Quelle est la voix qui donne la teneur?
Quelles sont les deux autres?

Observez comment ces deux dernières se répondent avant de s'unir à la fin.

La teneur est instrumentale. Quel instrument?

b) **Kyrie eleison :** La teneur est en valeurs longues

Qu'est devenue la teneur? L'entendez-vous?
Combien de voix?
La voix de femme : alto ou soprano?

Remarquez l'indépendance et la liberté de chaque voix.

La teneur est toujours instrumentale. Elle passe à un autre instrument. Quel instrument?

c) **Christe eleison :** La teneur est en valeurs brèves à la quinte

3 voix chantent. Dans quel ordre se font les entrées?
La teneur est instrumentale. Levez la main à son entrée.
La teneur est une quinte plus haut.
Donnez les notes.

La teneur est difficile à distinguer. Elle est chantée par le ténor.

d) **Kyrie eleison :** La teneur est en valeurs longues

C'est un contrepoint à 2, puis 3, puis 4 voix. La quatrième voix donne la teneur.

Quelles sont les deux premières voix?

Elles dialoguent sur des formules différentes.

Levez la main à l'entrée de la troisième ; remarquez-vous son motif descendant plusieurs fois répété?
Comment est la teneur au début? à la fin?

Remarquez le thème du soprano. Comparez-le au thème de la troisième entrée : c'est une basse instrumentale.

Levez la main à l'entrée de la teneur.

Ce Kyrie, prière de supplication, a beaucoup d'austérité : les voix se croisent, s'élancent comme les arcs de la cathédrale. Le mouvement incessant des voix en fait une prière vivante et toujours renouvelée.

Bach : *Allemagne.* *XVIII^e siècle*

ORATORIO DE NOEL

Chorals

LE COMPOSITEUR.

Nous connaissons déjà Bach et nous savons la place exceptionnelle qu'il occupe dans la musique instrumentale. Son œuvre vocale est aussi riche et aussi belle. Ses Cantates, ses Passions, sa Messe en Si Mineur sont des chefs-d'œuvre inscrits au répertoire de nombreuses associations chorales.

Revoir Livre I, page 86. En quelle année est-il mort ?

Citez quelques œuvres instrumentales de Bach.

A Leipzig où comme maître de chapelle il assurait la composition et l'exécution d'œuvres pour tous les services de l'église, Bach laissa un nombre considérable de Cantates. Il a laissé également 4 Passions, véritables monuments sonores, d'après les récits des quatre Evangélistes.

L'ŒUVRE.

1. — L'oratorio de Noël est une grande fresque du temps de la Nativité, formée de six cantates.

N'avez-vous pas oublié ce qu'est un oratorio? Pouvez-vous en citer?

Une cantate est une œuvre pour chœur, soliste et souvent orchestre, de dimensions moyennes : 5 à 10 morceaux en général.

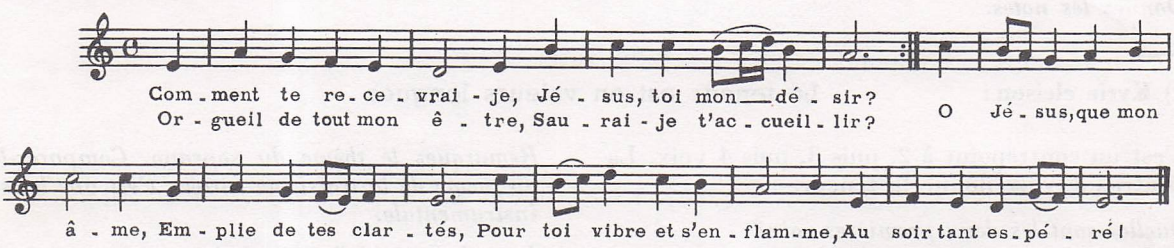
Les six cantates se répartissent ainsi : trois pour les 3 jours de Noël, une pour le nouvel an, une pour le Dimanche suivant, une pour l'Epiphanie. Bach donna ces cantates pendant les fêtes de Noël 1734.

2. — Les chorals de cet oratorio sont nombreux et beaux.

Un choral est un chant religieux de langue allemande : les chorals furent les chants de l'Eglise luthérienne, comme les psaumes ceux de l'Eglise calviniste, au moment de la Réforme. Ils étaient simples, populaires. Bach, après bien d'autres compositeurs, a repris ces chorals pour les introduire dans ses Cantates, ses Oratorios, ses Passions. Il en a fait de magnifiques chœurs à 4 voix.

Le langage est harmonique : toutes les voix chantent en même temps, les accords sonnent. Chaque phrase est bien dessinée, les repos sont nettement marqués.

3. — Voici deux exemples de chorals :

1re **Cantate : Choral n° 5.**

Ce choral se présente comme un chœur « a cappella », c'est-à-dire sans accompagnement bien qu'une basse et un clavecin puissent soutenir l'ensemble. On retrouve ce choral dans la Passion selon St-Matthieu.

6e **Cantate : Choral n° 64.** — Ce choral est le même que le précédent, mais :

a) Le texte a changé : « Tous vos ennemis vous regardent...
Mais la Mort et le Diable sont affaiblis... »

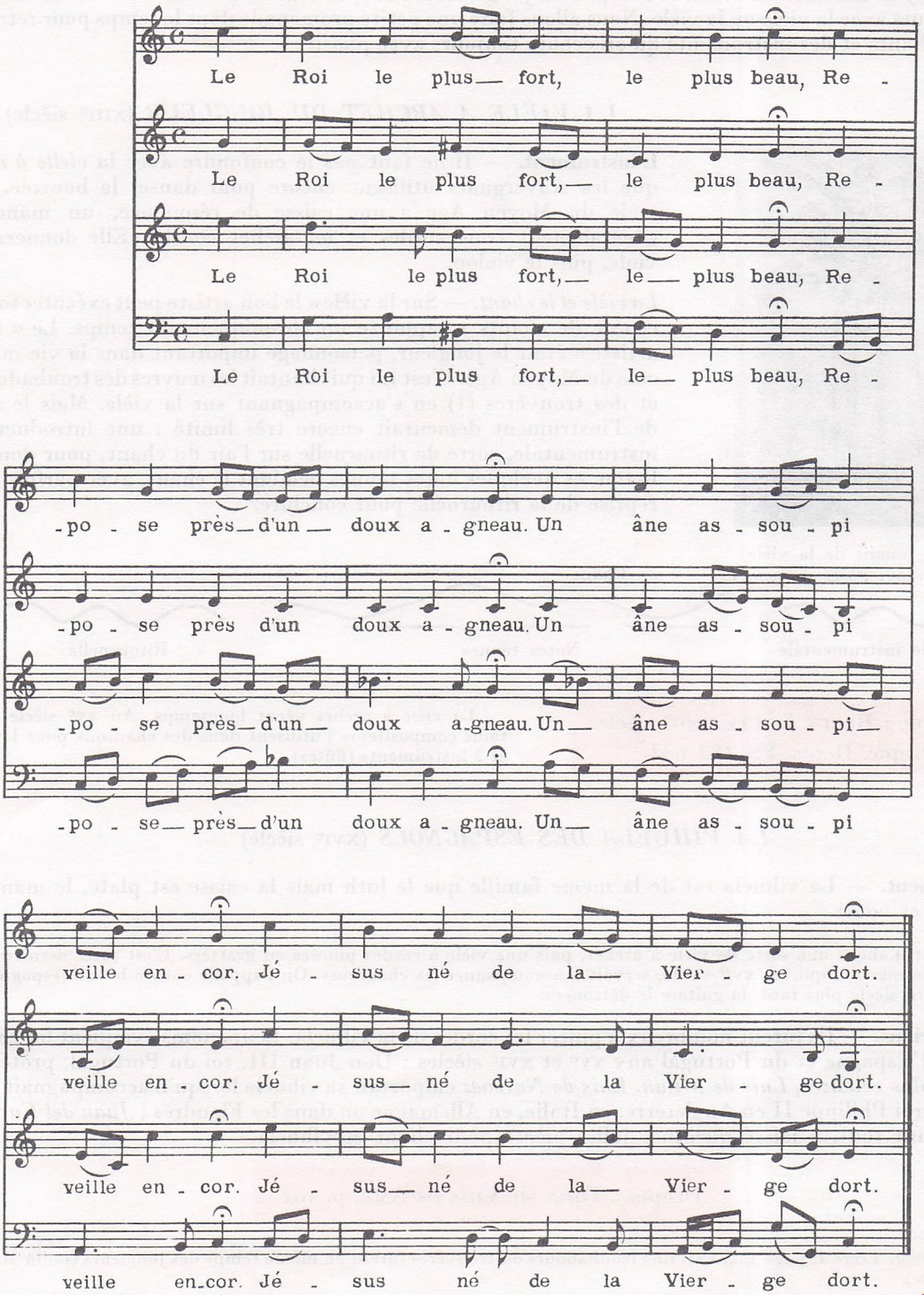
b) La présentation n'est plus la même : le choral est tronçonné. Avant et après chaque phrase se placent des interludes instrumentaux que sonnent les trompettes, les hautbois et l'orchestre à cordes.

Tous les chorals de cet oratorio sont à citer et à entendre, en particulier ceux de la 2e Cantate (n° 12, 17 et 23).

CHORAL DE L'ORATORIO DE NOËL

(N° 17 de la partition)

J.-S. BACH
Texte français de M. C.



LE CHANT ACCOMPAGNÉ

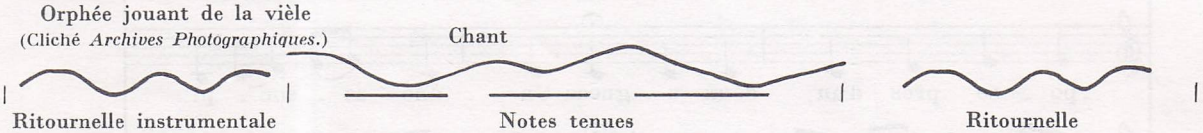
Aujourd'hui la guitare est partout : pas de jeune chanteur sans une guitare. Au siècle dernier, les solistes s'accompagnaient au piano. Au XVIIIe siècle on ne chantait qu'aux accords de la harpe. Avant, il y avait eu le clavecin, le luth, et les jongleurs du Moyen Age colportaient les chansons des troubadours avec la viole ou la vièle. Nous allons faire une petite promenade dans le temps pour retrouver des chants et des instruments qu'on écoute toujours avec plaisir.

LA VIÈLE A ARCHET DU JONGLEUR (XIIIe siècle)

Orphée jouant de la vièle
(Cliché *Archives Photographiques.*)

L'instrument. — Il ne faut pas le confondre avec la *vielle à roue* que les Auvergnats utilisent encore pour danser la bourrée. La vièle du Moyen Age a une caisse de résonance, un manche, généralement trois cordes et un archet courbé. Elle donnera la viole, puis le violon.

La vièle et le chant. — Sur la vièle « le bon artiste peut exécuter toute espèce de chants » rapporte un chroniqueur du temps. Le « bon artiste » était le jongleur, personnage important dans la vie musicale du Moyen Age. C'est lui qui chantait les œuvres des troubadours et des trouvères (1) en s'accompagnant sur la vièle. Mais le rôle de l'instrument demeurait encore très limité : une introduction instrumentale, sorte de ritournelle sur l'air du chant, pour donner le ton, et quelques notes tenues pendant le chant, avec parfois une reprise de la ritournelle pour conclure.



Exemple : BELLE DOÈTE, XIIIe siècle
Disque Decca FS 123 632

La vièle à archet vécut longtemps. Au XVe siècle certains compositeurs l'utilisent dans des chansons pour 1 voix et 2 instruments (flûtes).

LA VIHUELA DES ESPAGNOLS (XVIe siècle)

L'instrument. — La vihuela est de la même famille que le luth mais la caisse est plate, le manche recourbé et court.

Ce fut d'abord une sorte de vièle à archet, puis une vièle à cordes pincées ou grattées. C'est cette dernière, la « vihuela de mano », qui, au XVIe siècle, servait à accompagner les chanteurs. On l'appelle encore le luth espagnol à 6 cordes. Un siècle plus tard, la guitare le détrônera.

Les musiciens. — Ils furent nombreux à pincer les cordes de la vihuela. Leurs noms évoquent les cours des rois d'Espagne et du Portugal aux XVe et XVIe siècles : Don Juan III, roi du Portugal, protégea l'un des plus célèbres, *Luis de Milan*. *Luis de Narvaez* emportait sa vihuela lorsqu'il accompagnait son maître le roi Philippe II en Angleterre, en Italie, en Allemagne ou dans les Flandres ; *Juan del Encina* poète avant tout, a laissé quelques jolies pièces pour chant et vihuela.

Disque : TODA MI VIDA OS AME, p. 101

(1) Revoir Livre I, page 132. Certains troubadours ou trouvères furent en même temps des jongleurs (Colin Muset par exemple).

Luis de MILAN : *Espagne* — *XVI^e siècle*

TODA MI VIDA OS AME

LA MUSIQUE ESPAGNOLE. Le premier grand nom de la musique espagnole de la Renaissance est Vittoria, un des maîtres de la polyphonie religieuse. Mais l'histoire de la musique espagnole ne commence pas avec Vittoria (XVI^e siècle).

1. — *Pouvez-vous citer 2 grands compositeurs espagnols?*

2. — *Citez les compositeurs contemporains de Vittoria.*

a) Dès le XII^e siècle, les cours de Catalogne et de Castille accueillent des troubadours français. Quelques seigneurs catalans deviennent trouvères. Alphonse X (le Savant), roi de Castille au XIII^e siècle, a laissé les beaux « Cantigas de Santa Maria ».

b) Sous le règne des rois catholiques (Fernand V en Catalogne et Aragon, Isabelle en Castille), apparaît une véritable musique espagnole religieuse et profane, polyphonique (fin du XV^e siècle).

c) En même temps, on cultive à la cour de la grande Isabelle le chant accompagné à la vihuela ou au luth. On prolonge ainsi l'art des troubadours.

LE COMPOSITEUR.

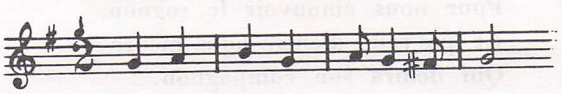
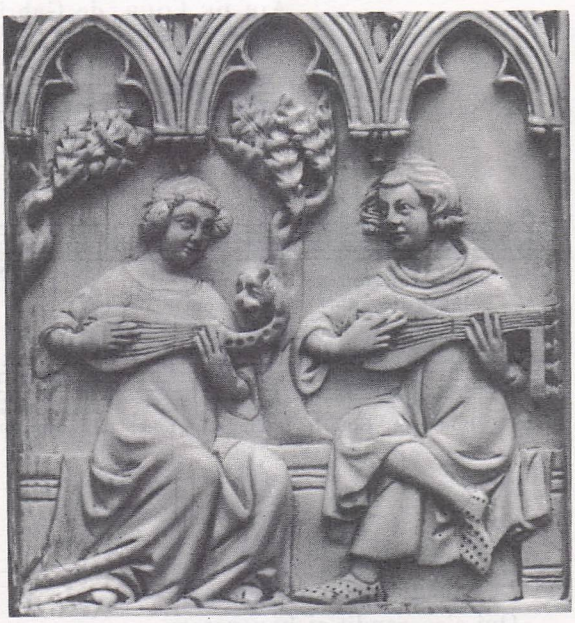
Luis de Milan, mort vers 1561 à Valence, laissa un livre de pièces pour vihuela, le premier du genre. On y trouve des fantaisies, des danses, des romances.

L'ŒUVRE.

Voici la traduction française de cette belle chanson d'amour de la vieille Espagne :

Toute ma vie je vous ai aimée,
Si vous m'aimez, je ne le sais.
Je sais bien que vous aimez
Désamour et froid oubli.
Je me sais délesté
Et connais l'amertume de l'abandon,
Mais pour toujours vous aimerai.
Si vous m'aimez, je ne le sais.

Disque BAM LD 021 (A)
Chants d'amour de la vieille Espagne - Guitare et chant.

La vihuela (aujourd'hui la guitare) prélude en égrenant les notes du chant :



Concert de guiternes (ancêtres de la guitare)
Ivoire XIV^e siècle
(Musée de Cluny) (Cliché *Archives Photographiques.*)

Sur le même disque on trouve d'autres chants des XIII^e, XV^e et XVI^e siècles, dont un Cantiga de Santa Maria, d'Alphonse le Savant.

LE LUTH ET L'AIR DE COUR *(XVI^e, XVII^e siècles)*

« On peut faire dire au luth tout ce qu'on veut... Quand un chanteur en prend un, il n'a sitôt donné trois pinçades et entamé l'air d'un fredon, qu'il attire les yeux et les aureilles de tout le monde... Vous diriez que tous sont privés de sentiments hormis l'oüye... » (René FRANÇOIS, XVII^e siècle).

Revoir Livre I, page 93.

Comment est le son du luth par rapport à celui de la guitare?

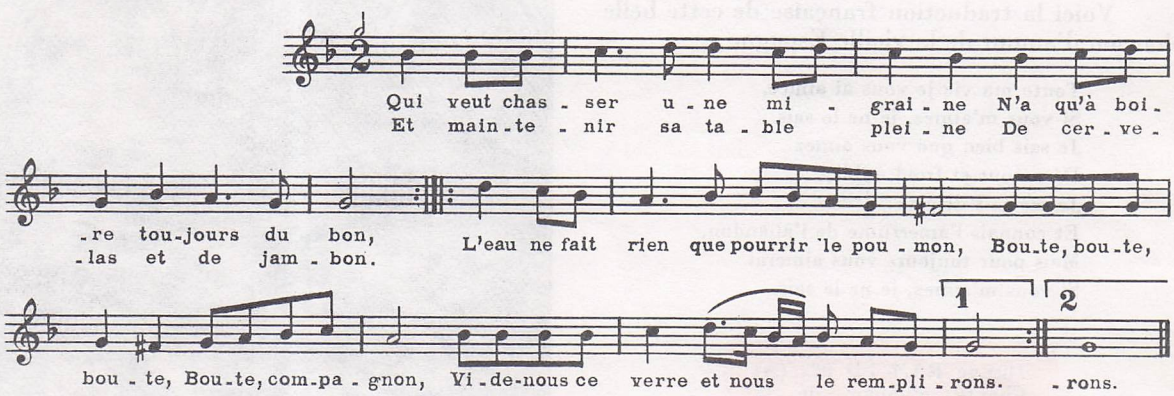
Les cordes sont-elles simples ou doubles?

Ce texte en dit long sur la vogue de l'instrument aux XVI^e et XVII^e siècles : l'instrument était cher à Ronsard ; Marie Stuart en jouait et François I^er accueillait les luthistes comme de grands seigneurs.

Avec le luth, on accompagnait les airs de cour. *L'air de cour* était un genre de chant répandu à la cour et chez les gens de lettres à la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle. L'air de cour a un tour précieux, mais il peut aller de la chanson à boire à la chanson galante.

On l'opposait aux chansons populaires qui « courent la ville », les voix de ville ou « vaudevilles », plus spécialement chantés par les roturiers, les gens du peuple.

L'air de cour se chantait à une voix, soutenue par les accords du luth. On pouvait l'exécuter aussi à 4 voix en chœur. Quelques grands compositeurs ont marqué ce genre : Pierre Guédron (mort vers 1620), Gabriel Bataille (1575-1610), Antoine Moulinié (mort en 1655), chanteur aux cours de Louis XIII et Louis XIV.

AIR DE COUR, de Gabriel BATAILLE : **Chanson à boire** (1)

2

Le vin gousté par ce bon père
Qui s'en rendit si bon garçon
Nous fait discourir sans grammaire
Et nous rend savant sans leçon.

3

Beuvons donc tous à la bonne heure
Pour nous émouvoir le rognon,
Et que celui d'entre nous meure
Qui dédira son compagnon.

(1) Extrait des « Airs et Chansons à boire » (André Verchaly, Presses d'Ile-de-France).

LE CLAVECIN ET LE RÉCITATIF *(XVII^e, XVIII^e siècles)*

C'est au clavecin que l'on accompagnait les récitatifs aux premiers temps de l'opéra et jusqu'au XIX^e siècle.

QU'EST-CE QU'UN RÉCITATIF ? Monteverdi l'a défini dans une formule lapidaire : « Le style récitatif, c'est quand on parle en chantant ». On peut s'en faire une idée à travers la psalmodie du grégorien : le prêtre récite en chantant l'épître, l'évangile.

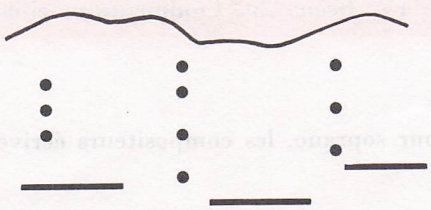
Dans l'opéra ou l'oratorio, il y a des passages narratifs qui font progresser l'action, sortes de récits chantés sur quelques sons et *soutenus par quelques accords du clavecin ou de l'orchestre :* ce sont les récitatifs. Le rôle du clavecin est très limité : quelques accords pour maintenir le ton.

Souvent, on peut entendre en même temps que le clavecin un instrument à cordes graves (violoncelle, autrefois basse de viole). Il joue la note grave de chaque accord et la tient jusqu'à l'accord suivant. On entend ainsi :

Le récitatif du chanteur

Les accords espacés du clavecin

Les notes tenues du violoncelle



Exemple : Les deux premiers numéros de Jephté : récitatifs d'alto et de ténor.

L'ORCHESTRE ET L'AIR

L'AIR s'oppose au récitatif. C'est un chant dans lequel le soliste exprime ses sentiments et traduit les mouvements de l'âme agitée par le doute, l'amour, la terreur, etc.

L'air arrête l'action, comme le monologue au théâtre, tandis que le récitatif, par ses récits, la fait progresser.

L'air est avant tout musique : il met la voix en valeur. Il peut être très expressif, intense et dramatique, léger ou séduisant. Dans l'air, le texte est subordonné à la musique, les paroles pouvant être répétées de nombreuses fois si le développement musical le demande.

L'orchestre accompagne l'air Par sa trame sonore, il renforce les sentiments exprimés.

Certains airs doublés à l'orchestre par une basse obstinée atteignent une puissance dramatique inégalable.

AIR DE DIDON (Purcell), suivre le commentaire, page 109

LE SOLISTE. LA VOIX DE SOPRANO

Chanter dans un chœur est à la portée de tous. Chanter des mélodies de grands maîtres, des airs d'opéras ou d'oratorios, est le fait de solistes qui, nantis au départ d'une belle voix, ont travaillé pendant des années. Leur technique vocale est telle qu'ils peuvent tout exécuter, tout exprimer pour la plus grande joie des auditeurs.

Certains chanteurs aux voix particulièrement belles touchaient l'auditoire jusqu'aux larmes. Pacchiarotti, chantant à Rome, s'aperçut soudain que l'orchestre ne jouait plus : « Que faites-vous ? » dit-il aux musiciens. — « Nous pleurons », répondit le chef d'orchestre (1).

Nous allons de notre côté essayer de découvrir de belles voix et à travers elles quelques-unes des plus belles pages que le chant a inspirées aux compositeurs.

Disque : LES NOCES DE FIGARO : **AIR DE SUZANNE.**
Acte IV, Scène 26. Commentaire ci-contre.

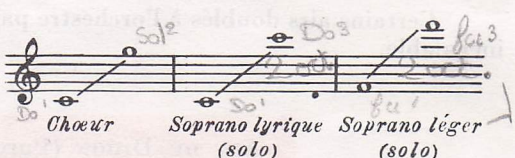
LA VOIX DE SOPRANO. Pour soprano, les compositeurs écrivent deux sortes d'airs qui correspondent à deux types de voix :

1. — **Le soprano lyrique :** c'est une voix qui chante avec émotion. Son chant exprime tous les sentiments. Elle sait se faire pure et dépouillée dans l'aigu. C'est la voix de Suzanne dans l'air : « Deh ! vieni non tardar... » Elle est simple, mais belle.

Lorsque cette voix a un timbre plus généreux, plus intense, elle convient pour les rôles plus dramatiques. C'est alors le **soprano dramatique.**

Vue de Salzbourg

2. — **Le soprano léger :** C'est une voix agile, à l'aise dans l'aigu et exécutant en « se riant » les vocalises, les trilles, les gammes rapides. On admire plus sa virtuosité que la musique qu'elle chante.

C'est la voix de Rosine, du Barbier de Séville de Rossini. Le soprano solo monte beaucoup plus haut que le soprano d'un chœur. Voici les étendues de chaque voix :

(1) Cf. « Initiation à la Musique » (Editions du Tambourinaire).

Mozart : *Autriche* — *XVIII^e siècle*

LES NOCES DE FIGARO

Air de Suzanne : Deh ! vieni, non tardar

Acte IV, Scène 26

LE COMPOSITEUR. Nous connaissons déjà Mozart. Il est l'auteur de la « Petite Musique de Nuit » que nous avons étudiée l'an dernier, et de nombreuses autres œuvres instrumentales parmi lesquelles : quarante et une symphonies et des concertos. Mais Mozart tient une place incomparable dans la musique d'opéra. Chaque année dans de nombreuses villes et spécialement à Salzbourg, sa ville natale, et à Aix-en-Provence, on joue ses plus beaux opéras : *La Flûte Enchantée*, *Les Noces de Figaro*, *Cosi fan tutte*, *Don Juan*, etc.

Revoir Livre I, page 79.

En quelle année est mort Mozart?

Qui naquit un an plus tard?

LES NOCES DE FIGARO. On retrouve les mêmes personnages que dans « Le Barbier » de Rossini. Rosine est devenue la comtesse Almaviva. Figaro, le joyeux barbier, est maintenant fiancé à Suzanne. Après des intrigues bien compliquées, en fin de pièce Figaro épouse Suzanne.

Revoyez page 82 l'opéra de Rossini. Les « Noces de Figaro » constituent en quelque sorte la suite du « Barbier de Séville ».

C'est un *opéra-bouffe*, c'est-à-dire un opéra de caractère comique qu'on oppose à *l'opéra-séria*, plus dramatique.

L'AIR DE SUZANNE. Nous sommes au 4^e acte, quelques instants avant le final. Suzanne est dans le jardin. Dans l'attente, et envahie par la douceur de la nuit, elle chante son amour à Figaro. L'air est précédé d'un récitatif.

a) **Le récitatif :** (revoir p. 103). Suivez la chanteuse qui semble « narrer » une histoire. Le récitatif se rapproche de la parole, tandis que l'air n'est que musique.

b) **L'air :** met la voix en valeur. Remarquer comment l'orchestre jusqu'alors effacé (il ne faisait que ponctuer le discours musical ou le soutenir) participe au chant et embellit la voix par sa seule présence.

Ne vous inquiétez pas du texte. Laissez-vous prendre par la beauté de la voix et du chant.

Comparez la fin du récitatif et la fin de l'air. Dans le premier cas, deux accords posés calmement comme une conclusion à une conversation ; dans le second, encore un peu de musique pour prolonger quelques instants le charme sous lequel l'air nous a placés.

Distinguez bien le récitatif de l'air. Levez la main au début de l'air.

LES VOIX D'ALTOS

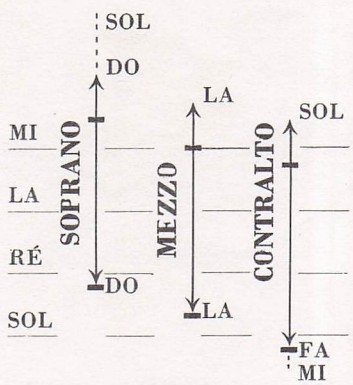
Les voix graves de femmes, dites « voix d'altos », ne le cèdent en rien aux voix aiguës des sopranos. Un beau timbre d'alto est incomparablement émouvant. « Cet éléphant a avalé un rossignol » disait un critique de la célèbre cantatrice Marietta Alboni, contralto à la corpulence énorme, mais à la voix de velours.

LES DEUX VOIX GRAVES DE FEMMES. Dans le chœur, on utilise généralement le mot *alto* pour désigner les voix graves de femmes. Quand il s'agit de solistes, selon le timbre et l'étendue de la voix, on distingue le contralto et le mezzo-soprano.

1. — **Le contralto** (comme alto, c'est un mot masculin). C'est la véritable voix grave de femme. Son timbre est généreux, noble. C'est, pourrait-on dire, la voix de tragédie dans l'opéra. Les beaux contraltos sont rares.

2. — **Le mezzo-soprano,** voix intermédiaire entre le soprano et le contralto ; on l'utilise fréquemment. Elle a des notes moins graves que le contralto et moins aiguës que le soprano, mais du premier elle a la sonorité intense et prenante, du second une certaine aisance à « filer les sons dans l'aigu ». Les compositeurs aiment écrire pour cette voix.

Ecoutez « Les Adieux de Didon », de Purcell.
Suivez l'audition commentée ci-contre.



Etendue comparée des trois voix de femmes par rapport aux cordes du violon. Il s'agit de voix de solistes. L'étendue des voix correspondantes d'un chœur est indiquée par les barres horizontales.

Il faut remarquer que de bons solistes donnent des sons plus aigus ou plus graves (en pointillé).

3. — **Autres voix graves.** Classer une voix n'est pas aisé. Une voix n'est pas un instrument, et on ne trouve pas deux voix semblables. C'est ce qui fait l'incomparable richesse du chant.

Ainsi la limite entre les voix graves et les voix aiguës n'est pas très précise : entre le soprano et le mezzo, on place une voix de caractère léger d'un petit volume, limitée dans l'aigu et d'un tour populaire. Elle convient pour l'opérette. On l'appelle souvent **Dugazon,** du nom d'une cantatrice célèbre de l'opéra français au début du XIX^e^ siècle.

UNE GRANDE CANTATRICE : LA MALIBRAN. Le poète Alfred de Musset l'a immortalisée dans des stances célèbres :

« Où vibre maintenant cette voix éplorée,
Cette harpe vivante attachée à ton cœur ? ».

Elle débuta à Rome en 1825 dans le rôle de Rosine du « Barbier de Séville ». Elle mourut à vingt-sept ans après avoir connu les succès les plus grands à Paris, Londres, Milan, Manchester. Le poète a exprimé justement comment elle succomba à ce surcroît de fatigue :

« Chaque soir dans tes chants tu te sentais pâlir,
Tu connaissais le monde, et la foule, et l'envie,
Et dans ce corps brisé concentrant ton génie,
Tu regardais aussi la Malibran mourir. »

Purcell : *Angleterre* — *XVII^e siècle*

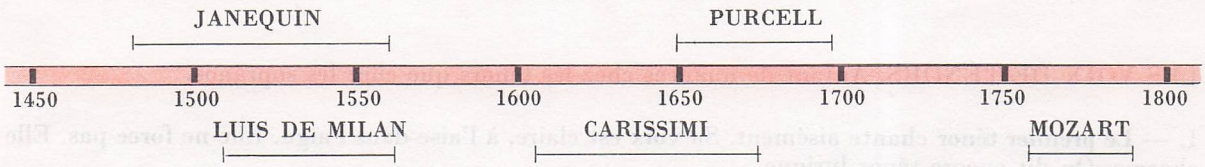
DIDON ET ÉNÉE
Les Adieux de Didon

LA MUSIQUE ANGLAISE. On ne parle pas souvent des compositeurs anglais. Après la mort de Henri Purcell en 1695, l'Angleterre connaît un vide musical : plus de grands noms. Il faut attendre notre siècle pour retrouver de grands compositeurs anglais, parmi lesquels Benjamin Britten. Entre temps, l'Angleterre fit appel à des musiciens étrangers : Haëndel, Mendelssohn, etc.

Purcell meurt en 1695. *Bach n'a que dix ans. Le concerto, la symphonie, la sonate n'existent pas encore.*

Comme Monteverdi en Italie et Lully en France, Purcell créa l'opéra en Angleterre. *Didon et Enée* est son chef-d'œuvre, à côté d'autres pièces comme : *King Arthur*. Il est né en 1659.

1659. — *Janequin est mort depuis cent ans déjà* (1560).



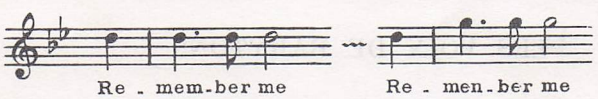
1. — **Le sujet de l'opéra :** Les personnages sont connus. Virgile les a immortalisés dans son poème : « L'Enéïde ».

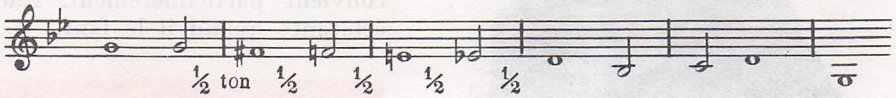
— Enée, prince troyen, a combattu vaillamment les Grecs pendant le siège de Troie. Après la chute de la ville il part pour les rives du Latium où il doit fonder Rome. — Didon, fille du roi de Tyr, s'est enfuie pour fonder Carthage. C'est là qu'Enée s'arrête. Faire revivre Troie en Carthage, tel est le désir de Didon. Mais les Dieux invitent Enée à ne pas s'attarder et à reprendre sa route vers le Latium, où le destin l'appelle. Dans le poème de Virgile, Didon, restée seule, ne peut survivre à cette séparation, et se donne la mort. Dans la pièce de Purcell, la Reine meurt de chagrin.

Où se trouve la ville de Tyr? Quel est son nom actuel? Et Carthage?

2. — **Scène finale : les adieux de Didon.**

a) Enée et ses compagnons sont partis. Didon, restée seule, prend la main de sa suivante Belinda, et fait ses adieux à la terre dans un air sublime : « Quand je reposerai en terre ».

Par deux fois l'infortunée Didon exhale sa déchirante plainte : « Remember me » !

Rien de plus grand dans sa simplicité que cet air sans effets : on touche ici un des sommets de la musique.

Le côté tragique de la mélodie est renforcé par la répétition d'une phrase de basse, que jouent les cordes graves.

Sur cette basse toujours identique et qui se répète inlassablement, la mélodie prend des intonations diverses. Ces répétitions semblent multiplier, grandir la souffrance, et donnent à l'ensemble une grande unité. Cette basse qui procède par demi-tons descendants est d'un grand effet dramatique. C'est ce qu'on appelle une *basse obstinée*.

Cette même basse sera reprise par Bach dans plusieurs de ses œuvres.

Basso ostinato

L'air de Didon est introduit par une exposition de la basse obstinée. A la fin, deux fois encore elle revient, prolongeant l'état d'intensité dramatique créé.

Combien de fois entendez-vous la basse obstinée sous l'air de Didon?

Un chœur termine l'œuvre.

LES VOIX D'HOMMES : TÉNORS ET BARYTONS

Dans un opéra comme dans un oratorio, les personnages ont des voix bien caractérisées : voix graves pour les rôles nobles (patriarches, rois, prêtres, etc.) ; voix plus aiguës pour les jeunes héros, etc. Ceci permet d'avoir dans une même œuvre toute la gamme des voix ; l'auditeur suit plus aisément et la musique est plus variée. Ainsi, dans le « Barbier de Séville », Rossini a confié les quatre rôles principaux d'hommes à quatre types de voix : le Comte est *ténor*, Figaro *baryton*, Don Bazile, le maître à chanter, *basse*, et Bartholo, le médecin, *basse-bouffe*.

LES VOIX DE TÉNORS. Autant de nuances chez les ténors que chez les sopranos.

1. — **Le premier ténor** chante aisément. Sa voix est claire, à l'aise dans l'aigu. Elle ne force pas. Elle charme. On dit encore ténor lyrique.

2. — **Le ténor léger** a moins de puissance mais plus de légéreté. Il est agile, monte sans peine et vocalise facilement. C'est la voix du Comte dans le Barbier.

Ecoutez la Cavatine qu'il chante à Rosine au début de l'œuvre.
Remarquez les périlleuses vocalises qu'il lance.

3. — **Le fort ténor** est puissant dans le grave, éclatant dans l'aigu. On dit encore « ténor dramatique ». Toutes ces voix ont à peu près la même étendue ; le timbre les différencie.

4. — **La haute-contre** n'existe plus guère aujourd'hui. C'était un ténor très aigu. Au Moyen Age on l'utilisait fréquemment à la place de l'alto, dont l'étendue est la même.

Enrico Caruso, ténor italien, a triomphé en Europe et en Amérique comme ténor lyrique et dramatique. Il avait une voix puissante et très étendue (1873-1921).
(Cliché *Bibliothèque Nationale.*)

LES VOIX DE BARYTONS.

1. — La voix de baryton est la plus courante chez l'homme. Elle chante sans effort dans un registre qui lui convient particulièrement. Elle est noble, pénétrante, éclatante quand il le faut.

Ecoutez un Lied de Schumann, commenté ci-contre.

Dans l'opéra, c'est la voix de Figaro, de Don Juan.

2. — Il existe des « barytons spécialisés », comme le *baryton Verdi*, voix vibrante et dramatique (Verdi aimait cette voix, et pour elle il écrivit des rôles célèbres, comme celui de Rigoletto) — ou le *baryton Martin*, plus caressant dans l'aigu.

Schumann : *Allemagne* *XIX^e siècle*

IN DER FREMDE (lied)
(Un pays étranger)
op. 39

QU'EST-CE QU'UN LIED ? Le mot lied est allemand (sens littéral : chant, chanson). En français, on ne peut le traduire ni par le mot chanson (le lied est plus profond que la chanson), ni par le mot mélodie (dans la mélodie la musique passe au premier plan, alors que le lied met en valeur un beau poème), ni par le mot romance (le lied est moins facile et plus noble). Le lied réalise la fusion intime du poème et de la musique. C'est souvent la rencontre d'un grand musicien et d'un grand poète (Schubert, Gœthe par exemple). L'accompagnement instrumental (piano en général) joue un rôle considérable. Le lied demeure simple et populaire : c'est le chant même du peuple allemand.

Schubert (Autriche) et Schumann furent les deux grands maîtres du lied.

Pourriez-vous donner une définition de « chanson » ?
de « mélodie » ?
de « romance » ?

LE COMPOSITEUR. Robert Schumann est né en 1810, en Saxe. Après des études de droit il se consacra au piano puis à la composition. Il mourut misérablement dans un état de folie en 1856.

Quatre symphonies, un concerto pour piano, des pièces pour piano et des lieder (1) forment l'essentiel de son œuvre.

1810. — *Retenez cette date. D'autres compositeurs célèbres sont nés cette même année.*
Citez d'autres compositeurs du XIX^e siècle.

L'ŒUVRE.

1. — Ce lied fait partie d'un cycle (liederkreis) de douze lieder, que Schumann composa sur des poèmes d'Eichendorff.

2. — « In Der Fremde » est le premier lied du cycle. Le poète exprime une idée reprise par beaucoup de poètes du XIX^e siècle : l'oubli dans la mort.

Me voici de retour au pays ;
Mon père et ma mère sont morts
Et personne ne me reconnaît.
Ah ! que vienne, que vienne le temps
Où, à mon tour, je reposerai là en paix,
Bercé par le murmure de la forêt solitaire,
Et où personne ne me reconnaîtra.

A quoi reconnaissez-vous qu'il s'agit d'une voix de baryton ? Etendue, Timbre.

3. — La mélodie va simplement. Elle est d'un élan retenu, d'une nostalgie émouvante dans un mode mineur.

NOTA. — Nous recommandons l'enregistrement « Voix de son Maître » avec le baryton Fischer Diskau.

(1) Lieder : pluriel de lied.

LES VOIX D'HOMMES : LES BASSES

CHALIAPINE, dans le rôle de Boris Godounov
(Cliché *Bibliothèque Nationale.*)

CHALIAPINE, basse russe, mort en 1938 à Paris, fut le plus grand chanteur de son pays. Comédien de talent, il sut donner à l'opéra toute la vérité humaine qui lui manque souvent. On l'identifie à certains rôles qu'il créa magnifiquement : celui de Boris Godounov en particulier. Plusieurs compositeurs, dont Ravel, écrivirent des œuvres pour cet artiste exceptionnel (1).

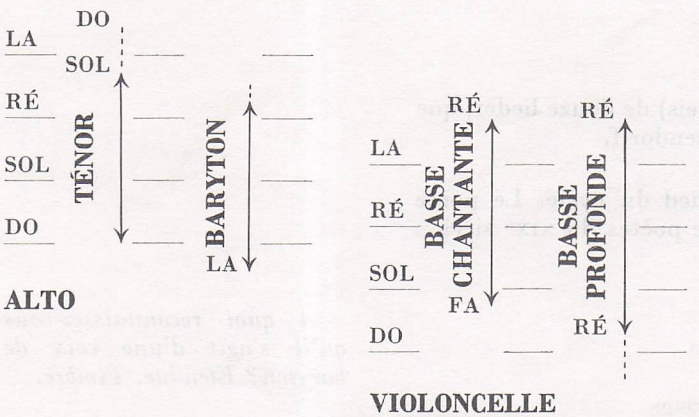
LES VOIX DE BASSES.

1. — **La basse chantante** est la basse la plus commune. Elle a de la gravité, de l'ampleur et de la souplesse. Dans le grave, le timbre est beau, plein, rond, noble ; dans l'aigu les notes sont encore jolies.

Ecoutez l'air de Caron dans ALCESTE, de Lully.
Commentaire ci-contre.

2. — **La basse profonde** est la plus grave des voix humaines. Elle donne des sons si bas que les auditeurs sont saisis de plaisir et d'étonnement. A cette voix, on confie les rôles d'aïeuls, de pères (ex. le grand Prêtre dans « La Flûte enchantée »).

ÉTENDUE DES VOIX D'HOMMES.



Le croquis ci-contre montre l'étendue des voix d'hommes par rapport aux cordes de l'alto et du violoncelle. Ces étendues correspondent à peu près à celles des voix équivalentes du chœur. En pointillé les sons que peuvent donner joliment certains solistes.

Les castrats. — Ce sont des chanteurs hommes qui ont gardé leur voix d'enfant.

La mue. — Les garçons perdent leur voix d'enfant (soprano ou alto) pour prendre leur voix d'homme à l'âge de 14-15 ans environ : c'est l'époque de la mue, pendant laquelle il faut s'abstenir de pousser sa voix, dans l'aigu ou le grave. Pendant cette transformation qui peut durer de nombreux mois, la voix doit être au repos.

Dans la mue, le larynx grandit considérablement, les cordes vocales peuvent doubler, la voix descend d'une octave.

(1) En classe de première, nous étudierons ce merveilleux opéra qu'est Boris Godounov. Mais dès maintenant vous pouvez écouter l'émouvante scène finale : la mort de Boris.

Lully : *France* — *XVII^e siècle*

ALCESTE. Air de Caron

Acte IV, scène I

LE COMPOSITEUR. — Jean-Baptiste Lully est un personnage extraordinaire. D'origine italienne, venu à la cour de Louis XIV à l'âge de 14 ans, il sut rapidement gagner les faveurs du Roi par ses talents de bouffon, de danseur, de chanteur et de compositeur.

Avec lui commence réellement l'histoire de l'opéra en France. Il en composa de nombreux, parmi lesquels : *Alceste*, *Armide*, *Phaëton*.

Avec Molière il composa diverses comédies-ballets (1) : *Le Bourgeois Gentilhomme*, par exemple. Il est né en 1632, mort en 1687.

Citez deux compositeurs contemporains de Lully.

Citez quatre écrivains français contemporains de Lully.

L'ŒUVRE. — Le livret est de Quinault. Le sujet est tiré de la Mythologie. Euripide en avait fait une tragédie.

« Alceste s'offre à la mort pour sauver son mari Admète. Mais Alcide (2) descend aux enfers pour ramener Alceste qu'il rend à Admète. »

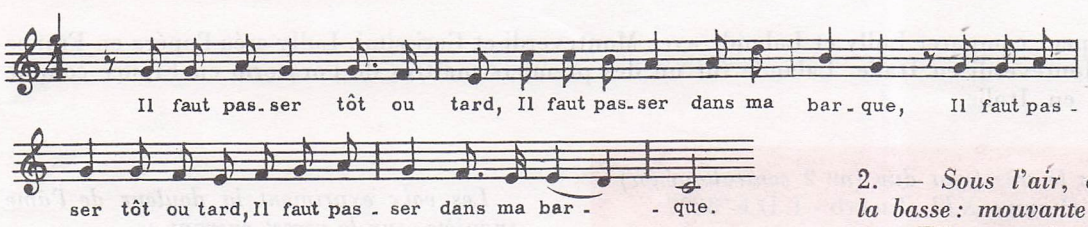
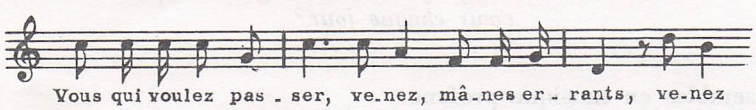
Un siècle plus tard Glück reprit le même sujet pour un autre opéra.

L'air de Caron. — C'est la plus belle page de cette œuvre, et un des plus beaux airs de Lully.

Caron est le nocher des enfers. Dans sa barque, sur le fleuve Achéron, il passe les âmes des morts moyennant une obole. Le rideau se lève au début du IV^e acte sur le fleuve Achéron.

Apprenez à écouter

1. — *Cet air convient-il à une basse chantante ou à une basse profonde?*

1. — Tout en faisant passer des ombres, Caron se vante de son travail. L'air est noble, bien allant.

2. — A l'air proprement dit, succède un *récitatif*, dans lequel Caron invite les âmes des morts à payer : « Donne... Passe... »

Dans le récitatif (revoir p. 103) la ligne mélodique se rapproche de la parole.

2. — *Sous l'air, distinguez la basse : mouvante et continue. Elle évoque le mouvement des flots sur lesquels va la barque. Une telle basse est une basse continue.*

Ne confondez pas avec la basse obstinée (revoir p. 107) *qui répète toujours un même thème.*

3. — Alcide survient, mais Caron ne veut pas le prendre : sa barque est déjà trop chargée. Le dialogue se fait incisif. Finalement, malgré la résistance que lui oppose Caron, Alcide passe de force.

3. — *Dans le récitatif que devient l'accompagnement?*

4. — *Dans le dialogue, distinguez les voix d'Alceste et de Caron.*

(1) La comédie-ballet est une pièce avec intermèdes musicaux et dansés.
(2) Alcide est plus connu sous le nom d'Hercule.

LES ENSEMBLES : DUOS, TRIOS, ETC.

Dans un opéra (ou un oratorio, une cantate), il n'y a pas que des airs pour solistes, des chœurs et des morceaux d'orchestre. Très nombreuses sont les scènes ou passages dans lesquels deux personnages ou plus chantent en même temps, se répondent, unissent leurs voix : ce sont les ensembles (duos, trios, quatuors, etc.) ; ils donnent la vie, ils expriment la douleur des séparations, la joie des rencontres, etc. Ils vont de la gaieté la plus burlesque (Les deux soudards du *Prince Igor*, de Borodine), à l'émotion la plus dramatique (Quatuor de *Rigoletto*, de Verdi).

Ensembles en musique religieuse

Voici, à titre d'exemple, le plan de deux courtes cantates :

Cantate 106 - Bach (Actus Tragicus)	Psaume XII - Lalande (1657-1726)
1 Prélude orchestral	1 Chœur
2 Chœur	2 Duo : Contralto-ténor
3 Air de ténor	3 Chœur
4 Air de basse	4 Air de soprano
5 Chœur	5 Trio : soprano-contralto-basse
6 Duo : alto-basse	6 Chœur avec contralto
7 Chœur	

On peut comparer Lully et Lalande avec Monteverdi et Carissimi. Lully créa l'opéra en France comme Monteverdi en Italie. Lalande fut un des premiers maîtres de l'oratorio en France comme Carissimi en Italie.

Ecoutez le très beau duo (n° 2 contralto-ténor) du Psaume XII. Erato - L D F 3027

Les voix expriment la douleur de l'âme inquiète, sur le verset suivant :

Quamdiu ponam consilia in anima mea dolorem in corde meo per diem ?

Jusques à quand mon âme formera-t-elle des projets, et le chagrin remplira-t-il mon cœur chaque jour?

Ensembles en musique profane

1) Dans l'opérette, les duos sont imprégnés d'humour :

Disque « Véronique », de Messager
Duo de l'Ane

2) L'opéra en offre de nombreux exemples : en quatrième et troisième, nous en découvrirons à travers les œuvres de Mozart, Gluck, Wagner, etc.

Messager : *France* *XIX^e-XX^e siècle*

VÉRONIQUE. Duo de l'Ane

QU'EST-CE QU'UNE OPÉRETTE ? C'est un opéra comique franchement gai. Or, l'opéra comique se différencie de l'opéra par les textes parlés qui y prennent place. Dans l'opérette on trouve donc des acteurs qui jouent, parlent ou chantent, des chœurs, un orchestre... et un sujet ne pouvant engendrer que la bonne humeur.

L'opérette est un spectacle divertissant. On y rit de bon cœur. C'est l'expression de la gaieté en musique.

Dans l'opéra-comique, texte parlé et musique alternent, mais le sujet est souvent dramatique (Carmen, de Bizet, par exemple).

Dans la composition de l'opérette, le librettiste a un rôle très important.

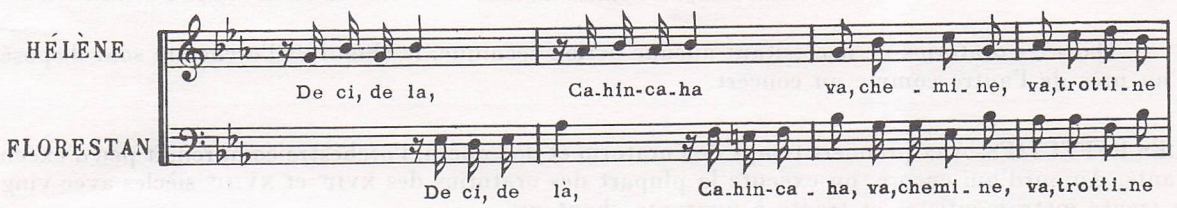
LE COMPOSITEUR.

André Messager, né en 1853 et mort en 1929, fut avec **Offenbach** (*La Belle Hélène*) et **Lecoq** (*La Fille de Madame Angot*) un des maîtres de l'opérette française. Le succès de *Monsieur Beaucaire*, *Véronique*, *Fortunio*, ne s'est jamais démenti.

L'ŒUVRE.

VÉRONIQUE. L'histoire peut se résumer en quelques phrases : « Pour gagner le cœur de Florestan, Hélène est devenue la petite fleuriste Véronique. Florestan découvre la supercherie, mais tout finit par s'arranger, et le mariage a lieu à la satisfaction de l'oncle de Florestan et de la tante d'Hélène. »

LE DUO DE L'ANE. C'est un air qui se rapproche de la chanson par l'alternance refrain-couplets.

Hélène et Florestan font une promenade à âne. Ils devisent gaiement, Hélène parlant de l'âne et des fleurs, Florestan soupirant, tout cela sur un orchestre qui semble réellement trottiner.

On entend trois fois ce ravissant refrain :

De ci de là, cahin-caha,
Va chemine, va trottine,
Va petit âne,
De ci de là, cahin-caha,
Le picotin te récompensera (1).

Dans les couplets Hélène et Florestan se répondent.

(1) Picotin : mesure d'avoine pour un cheval.

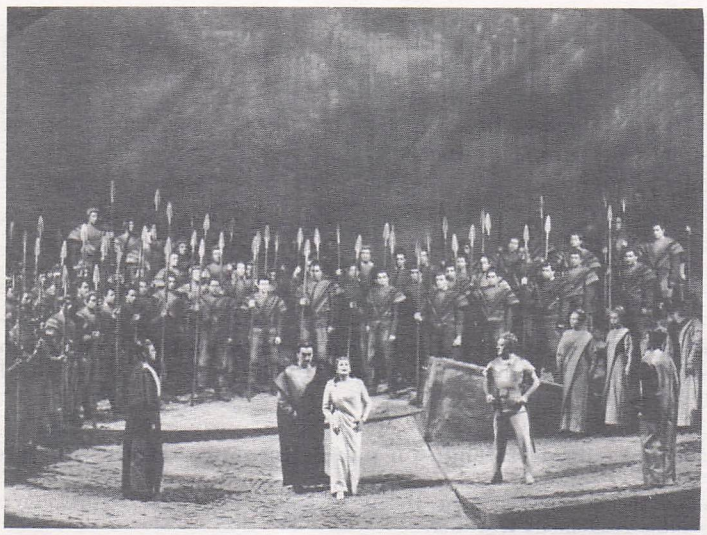
L'ORCHESTRE, LE CHŒUR, LES SOLISTES

Lorsque, au début du XVII^e siècle, la musique instrumentale fait ses premiers pas, la musique vocale est à un tournant. Derrière elle : des siècles de polyphonie, et le chœur a atteint une sorte de perfection. Devant elle : une ère nouvelle, le règne du soliste commence avec la mélodie accompagnée, et le récitatif. L'art collectif (le chœur) fait place à l'art individuel (le soliste). A ce moment apparaît en Italie l'opéra : autour d'une action jouée sur scène, il fond ces trois éléments du langage musical : l'orchestre naissant, le chœur et le soliste. Le théâtre musical est né. Depuis, il ne cesse de tenter les compositeurs, d'attirer les foules, de prendre des visages nouveaux : Monteverdi, Mozart, Wagner, Moussorgsky, Debussy, lui ont donné des pages inoubliables.

Le chœur
Les solistes → l'Opéra et les formes voisines { Cantates, Oratorios, Messes.
L'orchestre

(ballet)

La Messe, jusque-là « a cappella », va faire appel à l'orchestre et aux solistes : cas des Messes de Bach, Mozart, Schubert.



Cliché *Festspiele Bayreuth*, R. BETZ

LE RÔLE DES CHŒURS. Dans les opéras et certains oratorios (*Le Roi David*, de Honegger) les chœurs participent à l'action scénique : les choristes apparaissent sur scène, vont, sortent, composent des tableaux tout en chantant ; le chœur n'est pas figé. Il est un des éléments du décor et de la mise en scène en même temps qu'il assure sa partie musicale.

La photo ci-contre montre une scène du Crépuscule des Dieux, de Wagner. Les farouches guerriers que l'on voit sont en même temps des choristes.

Dans les oratorios ne nécessitant aucune action scénique, le chœur et l'orchestre sont disposés l'un près de l'autre comme au concert.

LES EFFECTIFS. Aux premiers temps de l'oratorio et de l'opéra, l'orchestre comprenait peu d'exécutants. Aujourd'hui encore, on exécute la plupart des oratorios des XVII^e et XVIII^e siècles avec vingt à trente instrumentistes et trente à quarante chanteurs.

Cependant, l'orchestre grossit rapidement : il fallut lui opposer une masse chorale plus importante.

Déjà Lully pour son « Te Deum » mobilisa trois cents exécutants ; pour son oratorio « Le Messie », Haëndel réunit à Londres en 1784 trois cents chanteurs et deux cents instrumentistes. A Vienne, en 1843 pour « La Création » de Haydn, on groupa sur la scène six cent soixante choristes et trois cent trente-huit instrumentistes. De nos jours, à l'occasion des grandes fêtes chorales, on arrive à rassembler plusieurs milliers de chanteurs. En France, à Vaison-la-Romaine, tous les trois ans, trois mille chanteurs français et étrangers emplissent de leurs accords le majestueux théâtre romain. A de telles masses chorales on oppose des orchestres de cuivres dont les fanfares coupent de temps à autre les polyphonies denses et solides.

Ecoutez la FÊTE DU SOLEIL, de RAMEAU. Commentaire ci-contre

Rameau : *France* *XVIII^e siècle*

LES INDES GALANTES

La fête du soleil

LE COMPOSITEUR. Jean-Philippe Rameau est un contemporain de Couperin, de Bach, de Haëndel. Comme Couperin, il composa des *Suites* pour clavecin. Mais avant tout, il fut le maître de l'opéra en France dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il naquit en 1683, mourut en 1764.

Parmi ses opéras citons : *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes Galantes*, *Castor et Pollux*, *Les Fêtes d'Hébé.*

Qu'est-ce qu'une Suite?

Qui créa l'opéra en France?

L'ŒUVRE.

1. — Il s'agit d'un opéra-ballet.

— Pouvez-vous deviner ce qui différencie un opéra-ballet d'un opéra?

2. — Pourquoi ce titre « Les Indes Galantes », alors que l'action se passe en Turquie, en Perse, au Pérou ? Il faut se souvenir qu'au XVIII^e siècle les « Indes » désignaient les pays lointains, au-delà des mers, pays enveloppés de mystères, de richesses et de légendes.

Pourquoi « Galantes »? Le librettiste a imaginé que la jeunesse d'Europe, fuyant les guerres, arrive dans ces pays pour y trouver une nouvelle joie de vivre et des divertissements. Avec ces jeunes, nous assistons à la fête des fleurs en Perse, à la fête du soleil au Pérou, à la Danse du Grand Calumet chez les sauvages.

L'œuvre comprend quatre parties ou « entrées » : chaque entrée nous mène dans un pays des « Indes ».

3. — **La fête du soleil :** à la deuxième entrée, nous pénétrons chez les Incas du Pérou. La scène représente un désert avec un volcan. Un officier espagnol, Carlos, veut arracher au culte du soleil une jeune péruvienne, Phani. Mais l'Inca Huascar, qui aime Phani, s'y oppose. Afin de la conquérir, il célèbre avec son peuple la Fête du Soleil.

Le baryton (Huascar), les chœurs et l'orchestre s'unissent pour l'Hymne au dieu soleil.

a) Introduction d'orchestre.

b) Première invocation d'Huascar. L'Inca exprime son amertume :

« Soleil, on a détruit tes superbes autels ».

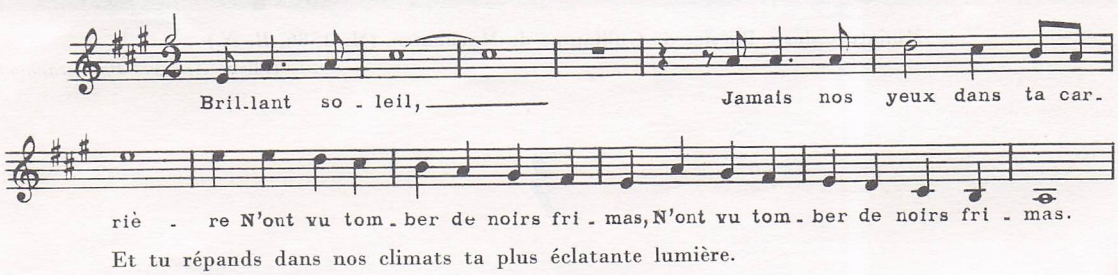
Il le supplie d'écouter leur prière.

c) Prélude orchestral : en extase, les Incas prient prosternés devant le soleil. Les cordes graves soutiennent noblement l'ensemble.

d) Deuxième invocation d'Huascar : véritable hymne d'un jaillissement merveilleux, repris par le chœur.

a) *Retenez le thème orchestral. Le retrouvez-vous par la suite?*

b) *Un baryton chante. Comment reconnaissez-vous cette voix?*

c) *Levez la main à la reprise du thème par la flûte.*

Miniature des « Poésies de Guillaume de Machaut ». (Ms 1586, *B. N.*)

(Cliché *Archives Photographiques.*)

TROISIÈME PARTIE

Documents pour

L'Histoire de la Musique

Du IX^e^ au XVII^e^ siècle

Orgue positif, XIII^e siècle. Chapiteau rond dans la Cathédrale de Senlis
(Cliché *Archives Photographiques.*)

AU MOYEN-AGE, le grand événement musical est la naissance de la polyphonie. Sans doute rencontre-t-on une certaine polyphonie dans la musique des peuplades primitives (*Livre I*, p. 121). Sans doute, en Europe même, a-t-on pratiqué la musique à plusieurs parties depuis les temps les plus reculés, mais c'est seulement au Moyen-Age qu'on l'a fait d'une façon raisonnée et scientifique.

Le Moyen-Age marque la fin de la période monodique : il en marque aussi son sommet avec le chant grégorien et celui des troubadours.

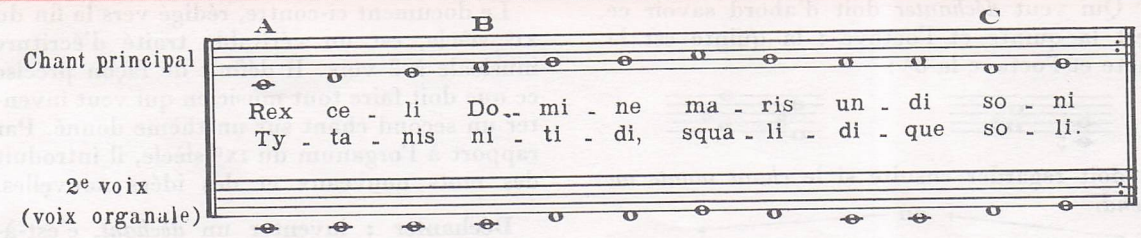
La polyphonie annonce une ère nouvelle pour la musique : l'homme nouveau va construire sa musique comme un architecte ou un bâtisseur.

LA RENAISSANCE hérite d'une polyphonie solide et éprouvée. Aux XV^e et XVI^e siècles, celle-ci a atteint un sommet : c'est son âge d'or. En même temps on devine la poussée de la musique instrumentale, qui pendant les siècles du Moyen-Age a connu ses premiers balbutiements.

Pendant le Moyen-Age et la Renaissance la notation se précise ; elle ne cesse de se perfectionner, aidant ainsi la marche en avant de toute la musique.

La Renaissance marque le sommet de la polyphonie vocale et prépare les voies de la musique instrumentale.

DOCUMENT 1 : *L'ORGANUM PARALLÈLE*

REX CELI DOMINE, IXe siècle (Les Serments de Strasbourg de la musique)

Cette pièce est la plus ancienne musique à deux voix que l'on possède. Elle est tirée d'un manuscrit du IXe siècle. On peut la considérer comme l'acte de naissance de la musique polyphonique : d'où l'expression « Les serments de Strasbourg de la musique » par analogie avec le premier texte en langue française que l'on connaisse, texte célèbre des « Serments de Strasbourg (842) ». Ce chant est une courte invocation.

La seconde voix de B à C est la même que la première mais une quarte plus bas. Les deux voix commencent et terminent à l'unisson.

Ecoutez cette pièce : a) *Essayez de qualifier les sonorités entendues. Douces? Dures? Pleines? Creuses?* etc.

b) *Commence-t-elle et se termine-t-elle à une ou deux voix?*

Observez la musique : a) *Départ des deux voix à l'unisson.*

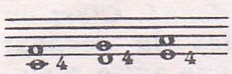
b) *Les deux voix s'écartent l'une de l'autre jusqu'à B. A ce moment quel intervalle les sépare?*

c) *Les deux voix vont alors parallèlement en maintenant cet intervalle de B à C.*

d) *Que se passe-t-il à partir de C?*

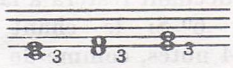
Tels étaient les premiers chants à deux voix désignés généralement sous le nom d'*organum* : la deuxième voix (voix organale) chantait à la quarte inférieure de la première ; elle disait donc le même air mais plus bas.

La quarte (dure)



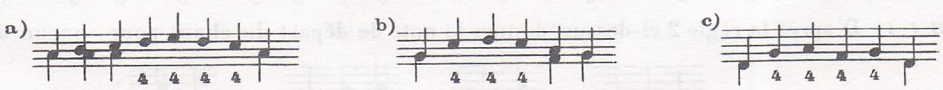
Suite de quartes

La quarte est un intervalle qui sonne de façon dure. Quand on entend des successions de quartes, l'impression de dureté est renforcée. Aujourd'hui, dans les chants à deux voix, on utilise de préférence l'intervalle de tierce, beaucoup plus doux.

Suite de tierces

La tierce (douce)

A nos oreilles, habituées à la douceur des tierces ou des sixtes, l'organum paraît austère, il sonne de façon rude. C'est pourtant avec ces intervalles de quartes (puis de quintes) que nos ancêtres découvrirent la polyphonie.

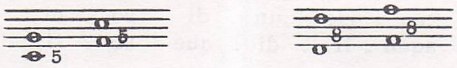
Remarque. Il semble que les Anglais dès le XIIe siècle aient connu une polyphonie à 2 voix, non en quartes mais en tierces : *le gymel* (voir page 129).

Exercices : **1° Le maître joue des organa (deux mélodies en quartes) ou des gymels (deux mélodies en tierces) ; distinguez-les.**
2° Complétez les secondes voix des organa suivants (les chiffres indiquent les intervalles).

Les organa sont les premiers chants à deux voix. La seconde voix à la basse suit parallèlement la première à intervalle de quarte tout en commençant et terminant à l'unisson : on dit organum parallèle.

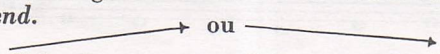
DOCUMENT 2 : *LE DÉCHANT*

QUI VEUT DÉCHANTER... Texte du XIe siècle

1° Qui veut *déchanter* doit d'abord savoir ce qu'est la quinte et l'octave : la quinte est la 5e note et l'octave la 8e :



Il doit regarder ensuite si le *chant monte ou descend.*



2° Si le chant monte, il faut prendre l'octave (comme note de départ).

Déchant
C.D.

S'il descend, il faut prendre la quinte

Déchant
C.D.

3° Si le chant monte d'une note, comme de do à ré, on doit prendre le déchant à l'*octave supérieure* et descendre de deux notes.

4° Si le chant monte de deux notes, comme de do à mi ou mi à sol, on doit prendre le *déchant* à l'octave et *descendre* d'une note. Le déchant restera à la quinte.

5° Si le chant monte de trois notes, comme de do à fa, on doit prendre l'octave et y rester ; le déchant restera à la quinte.

6° Si le chant monte de 4 notes, comme de do à sol, on doit prendre l'octave et monter d'une note ; le déchant sera ainsi à la quinte.

7° Toutes les fois que le chant monte on doit mettre la première note du déchant à l'octave, les autres à la quinte et monter avec le chant.

Suivent cinq autres règles concernant le déchant lorsque le chant descend.

Le document ci-contre, rédigé vers la fin du XIe siècle, est un véritable traité d'écriture musicale à 2 voix. Il définit de façon précise ce que doit faire tout musicien qui veut inventer un second chant sur un thème donné. Par rapport à l'organum du IXe siècle, il introduit des mots nouveaux et des idées nouvelles.

Déchanter : inventer un *déchant*, c'est-à-dire un autre chant. Désormais la seconde voix s'appelle déchant (double chant).

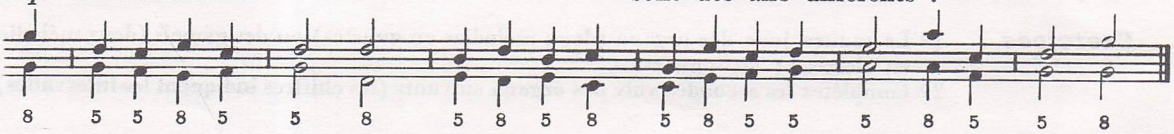
Octave, quinte : on ne parle plus de quarte mais d'octave et de quinte, que connaissaient déjà les théoriciens grecs.

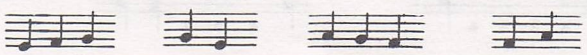
Le chant monte ou descend : on fait attention à la ligne ascendante ou descendante du chant. Cela conditionne le départ du déchant.

Le déchant est à la partie supérieure et non plus à la basse comme dans l'organum (règle 3). Désormais le déchant prend une importance considérable, c'est à lui qu'il faut prêter attention.

Le mouvement contraire : « le chant monte... le déchant descend ». On ne recommande plus la marche parallèle comme dans l'organum, mais le mouvement contraire ; une voix monte, l'autre descend.

Conséquence : Le déchant ne ressemble plus du tout au chant donné. C'est un autre chant. Les règles du déchant permettent d'inventer une autre mélodie qui peut s'entendre en même temps que celle qui l'a fait naître.

Ainsi observons le déchant suivant : les intervalles sont indiqués par des chiffres. Quintes et octaves se succèdent très souvent par mouvement contraire. Les deux parties sont des airs différents :

Exercices : **1° D'après la règle 2 ci-dessus, donner la note de départ du chant pour chacun des déchants suivants :**



2° D'après les règles 3, 4, 5 et 6 donner les deux premières notes du chant pour chacun des déchants suivants :

DOCUMENT 3 : *L'ORGANUM A VOCALISES*

« DEUM TIME » DE LÉONIN, XII^e siècle (1)

C'est la troisième étape de l'histoire de la polyphonie. Après les premiers pas de l'organum parallèle, après les hardiesses du déchant, voici l'organum à vocalises : mais cette fois-ci l'œuvre est belle, nous sommes en présence d'une véritable polyphonie. C'est l'aube du XIII^e siècle, d'un siècle qui voit grand, bâtit des cathédrales et se lance hardiment sur les chemins de la musique nouvelle : à des oreilles habituées à la monodie, l'organum va réellement donner la sensation de la construction sonore.

Apprenez à écouter :

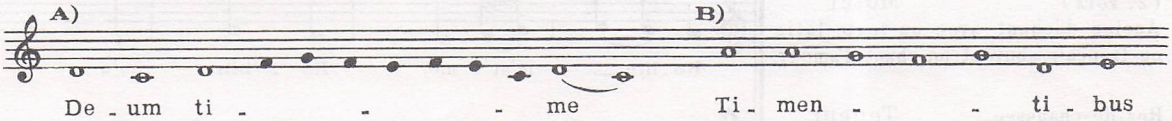
a) *Combien de voix?*

b) *Les voix ne sont-elles pas totalement différentes? Que fait la voix haute? La voix basse?*

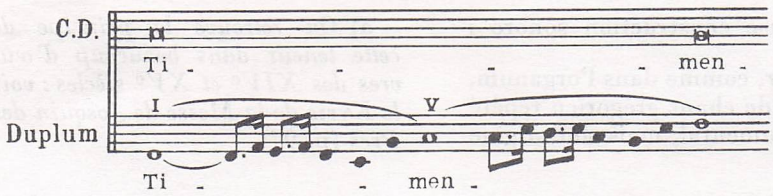
c) *Suivez la basse. Quels sont ses trois premiers sons : notes tenues ou brèves? Levez la main chaque fois que la basse change de son (au début seulement).*

d) *Remarquez la souplesse de la voix haute par rapport à l'immobilité de la basse.*

Dans l'organum à vocalises, la voix supérieure, le* duplum, *vocalise longuement tandis que la basse étire les notes du chant donné. La basse soutient le duplum : les deux voix paraissent totalement différentes mais l'ensemble sonne admirablement. On retrouve aux principaux points d'appui les quartes, quintes et octaves, dites consonances parfaites.

1° La basse de cet organum est un chant grégorien.

Il est difficile de le suivre tant il se trouve déformé. Sur la première note par exemple, le duplum exécute une très longue vocalise. Dans certains passages (notes en noires) les notes sont brèves : les voix vont simultanément.

2° Sur « timentibus » (B) le thème liturgique passe à la partie supérieure. C'est la basse qui vocalise. Il y a croisement de voix.

Le chant donné, qui ne fait plus que soutenir, prend le nom de « **discantum tenet** » c'est-à-dire « soutien du chant ». Bientôt tenet donnera **teneur** (voir page 96).

e) *Remarquez dans ce passage comment à la basse la deuxième voix imite à la quinte la première voix. Le passage est d'une grande beauté.*

3° L'organum se poursuit dans ce climat de grandeur austère : le duplum jubile comme dans le grégorien tandis que la basse soutient avec la solidité de la foi du croyant. Le déchanteur semble improviser.

LE TEXTE. Deum time. Timentibus Deum nihil deest, nec hiis qui eum diligunt in veritate.

Crains Dieu. A ceux qui craignent Dieu, ni à ceux qui l'aiment, rien ne manque en vérité.

POURQUOI LE TERME « ORGANUM ». On devait sans doute jouer parfois le chant donné sur un instrument (un orgue en particulier), en raison des longues tenues qui pouvaient fatiguer la voix. On distinguait donc la voix parfois instrumentale de la voix toujours humaine. Organum (voix organale) aurait désigné une voix d'instrument. Aujourd'hui on utilise ce terme pour tous les premiers chants polyphoniques.

L'organum fut d'abord à deux voix. Rapidement on lui adjoignit une troisième puis une quatrième voix : d'où les noms de *duplum*, *triplum*, *quadriplum*, qui désignent les différents déchants (voir pages suivantes : le motet).

(1) Disque Anthologie sonore 65.

DOCUMENT 4 : *LE MOTET ET LE CONDUIT, XIII^e SIÈCLE*

Au XIII^e siècle, on suit l'évolution de la polyphonie à travers deux formes nouvelles : le motet et le conduit. Elles montrent d'une part les progrès techniques accomplis (le conduit surtout), d'autre part la pénétration de la polyphonie dans le domaine profane.

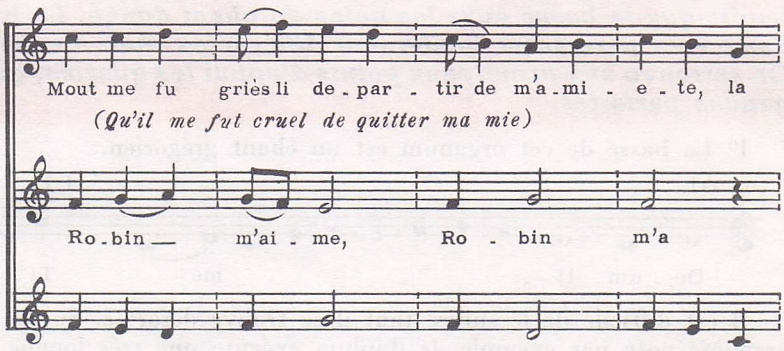
LE MOTET DU XIII^e SIÈCLE.

Voici le schéma général d'un motet, à l'aide d'un exemple :

ADAM DE LA HALLE

2^e étage
(3^e voix) **Triplum**
Autre mélodie sur un autre texte.

1^er étage
(2^e voix) **Motet**
Ancien déchant avec un texte latin ou français, souvent un chant d'amour.

Rez-de-chaussée. **Teneur**
Un fragment liturgique répété, vocal ou instrumental.

Motet avec la chanson de Robin et Marion (début).
(*Revoir la mélodie complète dans le Livre de 6^e, p.* 136.)

REMARQUES : C'est une curieuse construction sonore :

1° à la base de l'édifice la *teneur*, comme dans l'organum, mais ce n'est plus qu'un fragment de chant grégorien répété plusieurs fois. Il est vocal ou instrumental, mais son origine est liturgique.

2° la deuxième voix s'appelle *motet ;* c'est l'ancien déchant dans lequel on a remplacé les vocalises par un texte, des mots (d'où le nom motet). Ce texte, d'abord latin dans l'esprit de celui de la teneur, devint vite *français et profane*, sans aucun rapport avec le texte liturgique.

3° l'étage supérieur, le *triplum*, chante encore un autre texte.

a) *On retrouve le principe de cette teneur dans beaucoup d'œuvres des XIV^e et XV^e siècles : voir le Kyrie de la Messe de Josquin des Prés* (p. 97).

b) *On donna le nom de motet à l'œuvre entière et non seulement à la deuxième voix.*

ADAM DE LA HALLE, le grand musicien du XIII^e siècle, traite des pièces poétiques avec la technique du conduit : c'est ainsi qu'apparaissent les *rondeaux*, les *ballades*, les *virelais* à plusieurs voix.

Au XIII^e siècle, le motet est une œuvre polyphonique qui superpose des mélodies indépendantes avec des textes différents : c'est la polyphonie de la musique et de la poésie.

On imagine difficilement aujourd'hui une telle musique : quel mélange de textes latins et français ! Quelle superposition de chansons profanes et de mélodies grégoriennes ! Nos ancêtres devaient avoir des oreilles bien exercées.

Très souvent une seule partie du motet était chantée, des instruments jouaient les autres : ainsi, dans l'exemple ci-contre, la teneur était un jeu de clochettes, tandis que le triplum pouvait être confié à une flûte ; on entendait très bien alors le chant de Marion.

c) *Connaissez-vous des œuvres d'autres époques construites sur ce même principe ? Pensez aux opéras dans lesquels on peut entendre deux ou trois chanteurs exprimer en même temps des sentiments différents.*

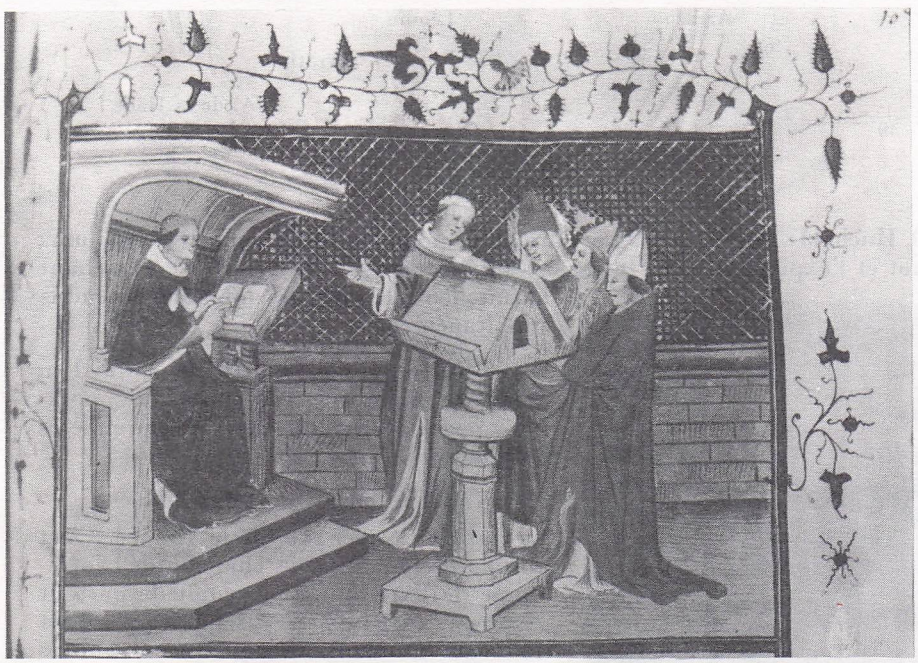
d) *Vous entendrez certainement un jour le célèbre quatuor de Verdi, dans « Rigoletto », où quatre personnages tiennent en même temps des rôles divers. Verdi réussit en quelque sorte un motet... au XIX^e siècle.*

En ne conservant qu'une partie chantée, les autres étant jouées par des instruments, le motet se transforma en mélodie accompagnée.

Au XV^e siècle, le motet a un autre sens (voir p. 126).

LE CONDUIT AU XIII^e SIÈCLE.

Le conduit est un motet d'abord religieux, puis profane, dans lequel *toutes les parties sont inventées*. Il n'y a plus de teneur liturgique, plus de base de départ à partir d'un thème grégorien. Le compositeur crée complètement son œuvre.



Le chant au lutrin. — Psautier et hymnaire français
(Ms 964, *B. N.*) (Cliché *Archives Photographiques.*)

Le conduit marque la fin de la première étape de la polyphonie ; dès lors le compositeur crée de toutes pièces son œuvre. Avec le motet, la polyphonie s'était dégagée de l'emprise religieuse ; avec le conduit, elle se libère de son tuteur, le « thème donné », sans lequel on ne concevait pas de musique à plusieurs voix.

DOCUMENT 5 : *LES PREMIERS MAITRES DE LA POLYPHONIE*

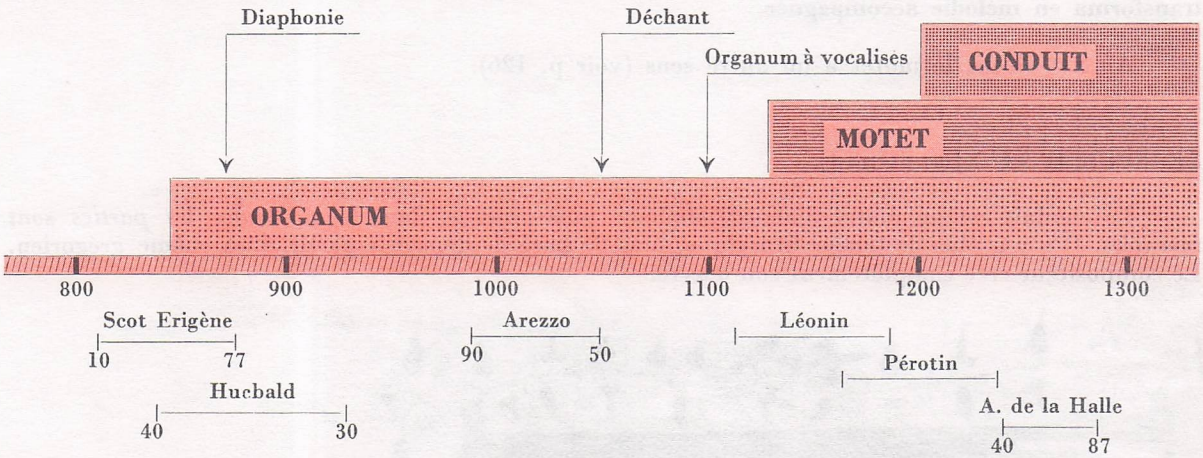
Leurs noms ne sont guère connus que des spécialistes de la musique, leurs œuvres sont rarement entendues. Pourtant leurs contemporains parlaient d'eux avec respect et admiration. Ils furent réellement les premiers maîtres de notre musique occidentale.

LES COMPOSITEURS.

1. — **Léonin** est le plus ancien « déchanteur » dont on parle dans les manuscrits. Il vivait sans doute au milieu du XII^e^ siècle, et exerçait son activité comme maître de chapelle à l'église de la Bienheureuse Vierge Marie, aujourd'hui Notre-Dame de Paris. On lui attribue des organa à deux voix.

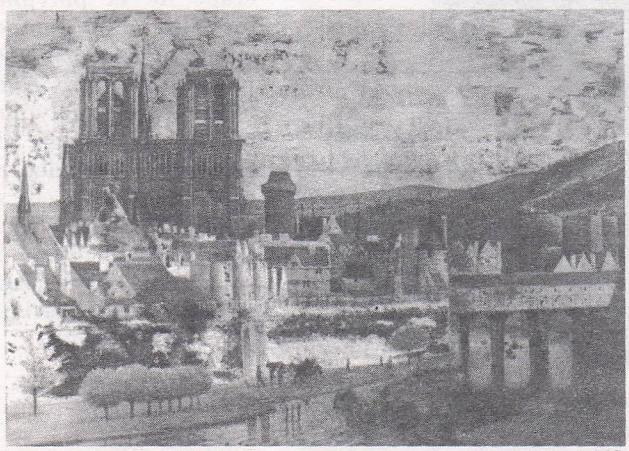
2. — **Pérotin** lui succède (fin du XII^e^, début du XIII^e^ siècle). Il a droit de son vivant au qualificatif « le Grand ». Il fut en effet un grand compositeur. Ses organa à 3 ou 4 voix se comparent aux belles réalisations gothiques de son époque.

3. — **Adam de la Halle** (1240-1287 ?) que nous avons connu comme trouvère à propos du théâtre profane (Livre I, page 136), a composé des conduits à trois voix en forme de rondeaux.



LES THÉORICIENS

1. — **Scot Erigène,** vers 840, **Hucbald** vers 900 (ou **Ogier**) furent les premiers théoriciens de l'organum ; ce sont eux qui citent le mot et l'expliquent. Le second fut aussi compositeur. Il parle de ce « chant harmonieux de sons dissemblables entendus simultanément ».



Notre-Dame de Paris, miniature de J. Fouquet
(Cliché *Giraudon.*)

2. — **Gui d'Arezzo** (990-1050), à qui l'on attribue l'invention du nom des notes (voir page 131), traite aussi des premières polyphonies.

3. — **L'École Notre-Dame de Paris.**

La patrie du déchant fut la France. C'est autour des maîtres de chapelle de Notre-Dame de Paris que l'on venait de partout s'exercer aux sévères disciplines de l'art nouveau. Pendant de nombreuses années cette étonnante Ecole rayonna sur toute l'Europe.

DOCUMENT 6 : *L'ARS NOVA, XIVe SIÈCLE*

Au XIVe siècle un vent nouveau souffle sur la musique. Les compositeurs veulent se dégager des formes anciennes (organum, déchant), des rythmes du grégorien, de la prépondérance de la voix sur l'instrument. C'est la fin d'une époque : l'ARS ANTIQUA (l'art ancien) ; c'est le début d'une ère nouvelle : l'ARS NOVA (l'art nouveau), époque merveilleuse où, de toutes parts, on s'ingénie à découvrir, à forger des outils plus efficaces ; c'est le printemps en musique. Un nom domine ce siècle, celui de Guillaume de Machaut.

LES CONQUÊTES DE L'ARS NOVA

1. — *L'harmonie fait ses premiers pas :* on commence à écouter des accords et non plus seulement des mélodies superposées.

Qu'est-ce que l'harmonie? (voir p. 138). Quelle autre science lui oppose-t-on?

Anges musiciens. Hans Memling. Musée d'Anvers
(Cliché *Archives Photographiques.*)

2. — *Les instruments se libèrent de la voix :* certaines compositions savantes sont jouées par les seuls instruments.

La profession de *ménestrel* apparaît. Les ménestrels ne sont ni des troubadours, ni des jongleurs, mais de purs instrumentistes.

3. — *La notation fait de grands progrès* (voir p. 130) : Pour l'Ars Antiqua, la musique était « ternaire» (voir p. 136) ; désormais on redonne au binaire droit de cité. Tous les rythmes deviennent possibles. Les signes de mesure apparaissent.

4. — *Au-dessous du ténor apparaît le contraténor :* la future basse des chœurs à quatre voix.

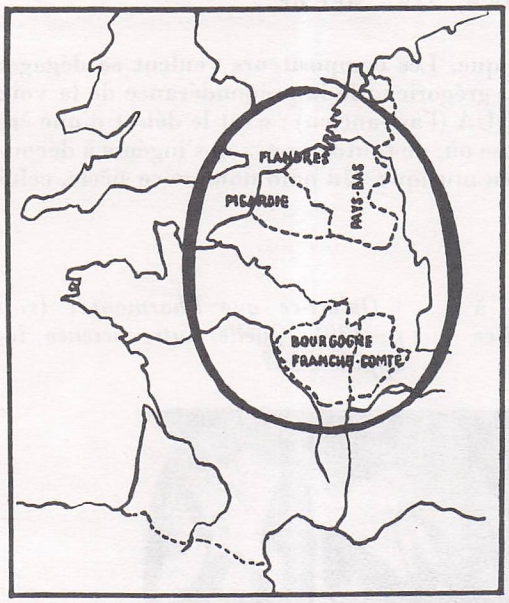
Certaines formes encore presque inusitées au XIIIe siècle ont la faveur des nouveaux compositeurs : rondeaux, lais, virelais, ballades en particulier.

LES MUSICIENS DE L'ARS NOVA

1. — UN THÉORICIEN : **Philippe de Vitry,** qui, dans un traité fameux « Ars Nova », définit les principes et les buts de la musique nouvelle. Né vers 1291, il mourut évêque de Meaux en 1361.

2. — UN GRAND COMPOSITEUR : **Guillaume de Machaut.** Né vers 1300, il mourut chanoine de Reims en 1377, après avoir suivi le roi Jean de Bohême dans ses guerres et randonnées en Europe.

C'était à la fois un troubadour, un poète, un compositeur. C'est lui qui écrivit la première Messe à 4 voix que nous connaissions : Messe « Notre-Dame », composée, dit-on, pour le sacre de Charles V à Reims.



Terres des ducs de Bourgogne après le traité de Troyes qui divise la France en deux. Lorsque Louis XI meurt en 1483, la Bourgogne et la Picardie sont rattachées à la couronne de France.

DOCUMENT 7 :

L'ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE, XV^e SIÈCLE

Après la bataille d'Azincourt (1415) et le Traité de Troyes (1420), le roi d'Angleterre Henri V est régent de France et les Ducs de Bourgogne, ses alliés, règnent sur la Bourgogne, la Franche Comté, la Flandre et les Pays-Bas. A la cour des Ducs où sont accueillis les musiciens anglais, c'est alors une époque fastueuse pour la musique : partout on entretient des chanteurs ; plusieurs générations de grands maîtres de la polyphonie vont se succéder. C'est le commencement de l'âge d'or de la polyphonie vocale. Cette école de musique que l'on désigne sous le nom de « franco-flamande » est aussi importante que l'école de peinture de la même époque avec les noms de : Van Eyck et Van der Weyden.

LES DUCS DE BOURGOGNE ET LES MUSICIENS

Gilles BINCHOIS 1400 – 60
Guillaume DUFAY 1400 – 74
DUNSTABLE 70 – 53
Encore la polyphonie à 3 voix

1363 — 1419 — 1467 — 1477 — 1506

Philippe le HARDI	Philippe le BON	Charles le Téméraire	Philippe le BEAU Maximilien d'Autriche

L'affirmation de la polyphonie à 4 voix.
Jean OCKEGHEM 1430 – 1495
Jacob OBRECHT 1450 – 1505
JOSQUIN DES PRÉS 1450 – 1520

(la « fleur suprême du génie médiéval », voir p. 96.)

La plupart de ces compositeurs voyagent beaucoup ; ils font des séjours en Italie (Dufay, Binchois, Obrecht, Josquin des Prés) d'où ils rapportent le goût de la mélodie bien chantante et bien dessinée.

QUE COMPOSENT-ILS?

1. — **Des Motets, des Messes.** *a*) Le *Motet* n'est plus la pièce en toutes langues du XIII^e siècle (revoir p. 122). C'est une polyphonie religieuse à 4 ou 5 voix en général, sur un ou plusieurs versets liturgiques. On y retrouve le principe de la teneur. *b*) La *Messe* est la grande œuvre religieuse (voir Messe « Hercules de Ferrare », de Josquin des Prés, p. 96). Tous les musiciens en composent.

II. — **Des Chansons polyphoniques.** Depuis Guillaume de Machaut, les compositeurs s'intéressent à la *chanson profane*, genre mis en honneur aux XII^e et XIII^e siècles de façon *monodique* par les troubadours et les trouvères.

Au XV^e siècle, la chanson profane sous sa forme *polyphonique* bouscule nettement le motet : Dufay en écrit 75, Binchois en fait de délicieux rondeaux (Disque A-S 39). Ockeghem, bien que très religieux, s'y risque aussi, et Josquin des Prés ouvre la voie à Janequin, à Costeley, les grands « chansonniers » du XVI^e siècle.

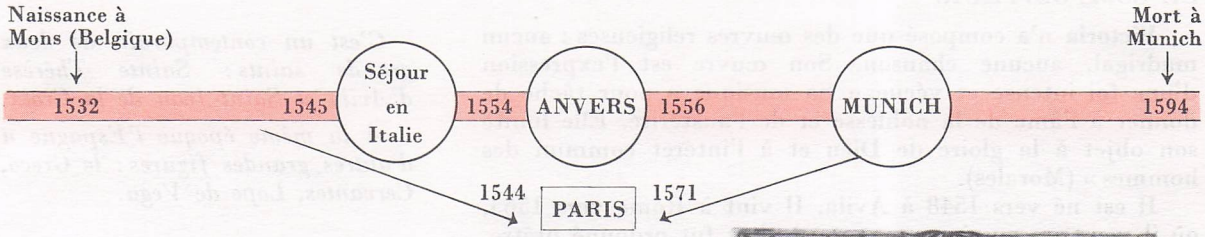
DOCUMENT 8 : *L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE VOCALE*

Le XVI^e siècle
La Renaissance

Cinq siècles de découvertes, de recherches, d'efforts, trouvent leur couronnement en ce XVI^e siècle où la polyphonie atteint une quasi perfection. Les noms de Roland de Lassus, Janequin (v. p. 87), Victoria, Palestrina, sont aussi grands alors que ceux de Bach, Mozart, Beethoven pour la musique instrumentale aux siècles suivants.

UN GÉNIE UNIVERSEL : ROLAND DE LASSUS

C'est le premier compositeur de musique vraiment international. Il a connu tous les pays d'Europe, il a composé en italien, allemand, français, latin, anglais.



Son œuvre est extrêmement importante :

2.000 titres, parmi lesquels :

93 lieder allemands, 146 chansons françaises, 146 madrigaux italiens, 53 messes, des centaines de motets, etc.

C'est sans doute le compositeur le plus fécond de tous les temps. En Belgique, sa patrie, on l'appelle « l'Orphée belge ». De son vivant, ses contemporains lui décernèrent le titre enviable de « Prince des Musiciens ».

Roland de Lassus
(Cliché *Bibl. Nat.*)

Ecoutez des chansons françaises de LASSUS

LE ROSSIGNOL

Le rossignol plaisant et gracieux
Habiter veut toujours au vert bocage,
Aux champs voler et par tous autres lieux,
Sa liberté aimant mieux que sa cage.
Mais le mien cœur qui demeure en otage
Sous triste deuil qui le tient en ses lacs,
Du Rossignol ne cherche l'avantage
Ni de son chant recevoir le soulas.

MARGOT, LABOUREZ LES VIGNES (1)

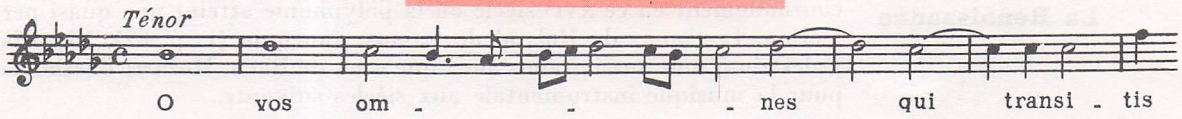
Margot, labourez les vignes,
Vigne, vigne, vignolet,
Margot, labourez les vignes bientôt.
En revenant de Lorraine, Margot,
Rencontray trois capitaines, vigne...
Ils m'ont salué vilaine, Margot,
Je suis leurs fièvres quartaines...

(*Disque Erato EFM* 42021.)

(1) Ce thème populaire a été mis également à 4 voix par un autre musicien de la Renaissance : Arcadelt. Comparez les deux œuvres.

UN GRAND MYSTIQUE : VICTORIA

« O VOS OMNES »



O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus. — Attendite, universi populi, et videte dolorem meum. Si est dolor similis sicut dolor meus.

O, vous tous qui passez par le chemin, arrêtez-vous et voyez. Est-il une douleur semblable à la mienne ? Peuples de l'univers, regardez et voyez ma douleur. Est-il une douleur semblable à la mienne ?

LE COMPOSITEUR.

Victoria n'a composé que des œuvres religieuses : aucun madrigal, aucune chanson. Son œuvre est l'expression d'une foi intense et vécue. « Sa musique a pour tâche de donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité. Elle limite son objet à la gloire de Dieu et à l'intérêt commun des hommes » (Morales).

Il est né vers 1548 à Avila. Il vint à Rome vers 1565, où il reçut un enseignement musical et fut ordonné prêtre. Vers la fin de sa vie il retourna en Espagne, où il mourut en 1611.

C'est un contemporain de deux grands saints : Sainte Thérèse d'Avila et Saint-Jean de la Croix.

A la même époque l'Espagne a d'autres grandes figures : le Greco, Cervantes, Lope de Vega.

L'ŒUVRE. 1° C'est un motet dans la tradition de ceux du XVe siècle. Il commente un verset des lamentations du prophète Jérémie.

2° Les quatre voix tantôt harmoniquement, tantôt contrapuntiquement expriment à merveille la plainte déchirante du texte.

La voix de ténor a conservé un rôle prédominant. Suivez-la au début du chant en vous aidant de la ligne ci-dessus.

PALESTRINA

A Rome, Victoria a peut-être connu Palestrina, l'autre grand maître de la polyphonie religieuse du XVIe siècle. La musique de Palestrina semble plus sereine, moins passionnée que celle de Victoria. « Palestrina exprime le drame de la crucifixion par des lignes décoratives. Victoria semble lui-même crucifié avec le Christ » (Roland Manuel).

Il naquit à Palestrina en 1526. Il fut chargé par le pape de réformer la musique religieuse que la polyphonie avait compliquée. Pour cela, il sut utiliser très adroitement le langage harmonique (voir p. 93), à travers lequel les textes sont mieux saisis par l'auditeur.

Il fut maître de chapelle à St-Pierre de Rome, et mourut en 1594.

Autres musiciens. — On pourrait citer bien d'autres compositeurs de cette époque qui marque la fin d'une belle épopée musicale. A partir du XVIIe siècle, l'instrumentation va se développer et le règne du chanteur soliste commence : musique instrumentale et opéra absorberont les compositeurs, la polyphonie vocale passera au second plan, elle se mettra au service de la musique nouvelle.

Pourtant, aujourd'hui on chante encore beaucoup :

les chansons françaises de Costeley, Arcadelt, Passereau, Mauduit (1) ;
les psaumes de Goudimel, Claude le Jeune ;
les madrigaux de Gastoldi, Dowland, Byrd ;
les motets de Hassler (Allemagne), Gabrieli (Italie).

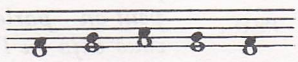
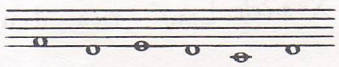
Le XVIe siècle demeure l'Ecole du chant polyphonique.

(1) Ce dernier se spécialisa dans la mise en musique de poésies mesurées à l'antique, de A. de Baïf en particulier.

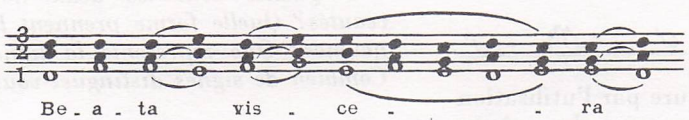
DOCUMENT 9 : *LA POLYPHONIE DANS LES AUTRES PAYS*

La France fut véritablement le berceau de la polyphonie. Cependant d'autres pays d'Europe participèrent à ce mouvement d'élaboration du nouveau langage, l'Italie et l'Angleterre en particulier.

EN ANGLETERRE.

1° **Le gymel :** C'est le nom des premiers chants à deux voix, mais la seconde voix accompagne à intervalles de *tierce* et non de quarte comme dans la diaphonie française.

Quand, en groupe, vous essayez de placer une seconde voix, la faites-vous en gymel *ou en* organum?

2° **Le faux bourdon :** le gymel a donné naissance à cette forme de chant à trois voix : une voix à la tierce supérieure, une à la tierce inférieure, mais celle-ci chantée par des voix aiguës (enfants) sonnait une sixte plus haut.

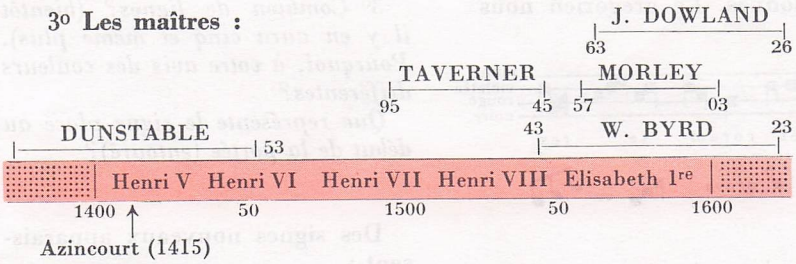
Exercice : Ecrire le gymel à la tierce supérieure du chant donné ci-dessus.



Sur quels intervalles débute-t-on?
A quels intervalles de (1) *chante* (2) ?
A quels intervalles de (1) *chante* (3) ?
A quels intervalles de (2) *chante* (3) ?

Longtemps on utilisera le faux-bourdon (à l'église surtout), en France, en Espagne, etc.

3° **Les maîtres :**



DUNSTABLE, premier grand polyphoniste anglais, fut célèbre dans toute l'Europe et en particulier à la cour des Ducs de Bourgogne.

BYRD ET DOWLAND ont laissé de beaux madrigaux à quatre voix.

EN ITALIE.

1° *Au XIII^e siècle*, à Sienne, on compose des « conduits » à 2 et 3 voix.

2° *L'ars nova italien, XIV^e siècle*, introduit des formes nouvelles :

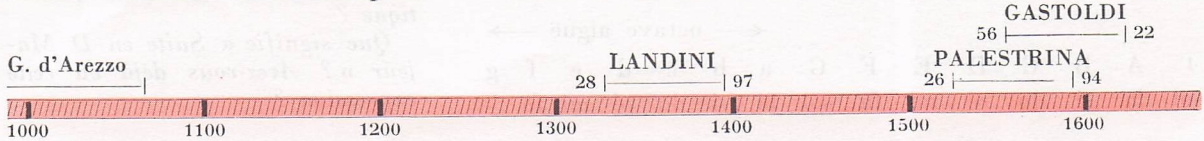
a) **le madrigal,** chant profane à deux voix en ses débuts, qui devint aux XVI^e et XVII^e siècles (avec Monteverdi surtout) une des formes essentielles de la polyphonie italienne ;

b) **la ballata** est plus populaire que le madrigal. C'est parfois une chanson à danser à couplets et refrain. Le grand représentant en fut Francesco LANDINI ;

c) **la caccia** ou « chasse ». C'est une chanson descriptive dans laquelle les voix se répondent en écho (grâce au canon), comme dans la forêt.

3° *Au XV^e siècle* apparaît **la frottola,** chanson légère où le soprano domine nettement.

Les maîtres. C'est à partir du XVII^e siècle que l'Italie prendra une place réellement importante dans le concert musical européen.



EN ESPAGNE. Voir page 100.

DOCUMENT 10 : *L'HISTOIRE DES NOTES*

Très lentement au Moyen-Age se précise la façon de représenter sur le papier les mouvements mélodiques et rythmiques des mélodies. Les progrès furent lents, on peut les suivre de siècle en siècle.

LES SIGNES.

1° **Les « neumes accents » :**

X^e siècle. Lauſ tua deuſ reſonet coram te rex.

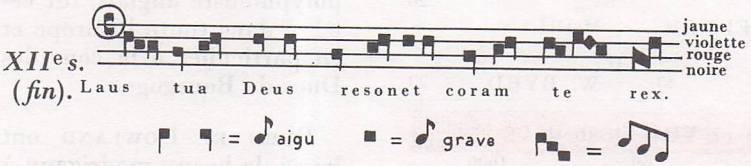
Les neumes sont les premiers signes d'intonation et de rythme utilisés : virgules ascendantes ou descendantes pour marquer l'élévation ou l'abaissement de la voix (*virga*), point ou trait horizontal (*punctum*).

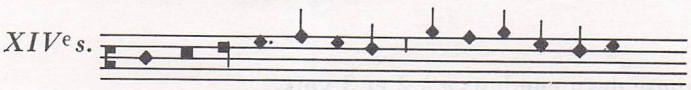
2° **Les « neumes carrés » :**

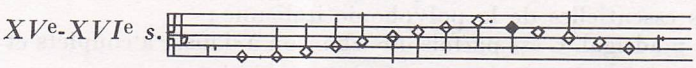
XI^e s.

Les copistes en viennent à cette écriture par l'utilisation du roseau taillé. La ligne est un premier point de repère : c'est le début de la portée.

3° **Les neumes carrés perfectionnés.** Le grégorien nous les a transmis ainsi :



4° **Les neumes de l'ars nova :**

5° **Les notes blanches :**



LES NOMS DES NOTES.

1° **Les lettres.** Le Moyen-Age hérita du système latin la désignation des sons par des lettres. Au x^e siècle Odon de Cluny s'arrêta à une série de 7 lettres :

								← octave aiguë →						
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g
sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi	fa	

La lettre grecque Γ (gamma) désignait sol grave. Placée au début de la série elle donna le nom à l'ensemble : *gamme*.

Observez :

1° *A quoi vous fait songer cette forme d'écriture musicale? N'est-ce pas la sténo en musique? Pourquoi peut-on parler d'accents? Avez-vous déjà vu l'écriture arabe? Comparez.*

2° *Quelles sont les deux nouveautés? Quelle forme prennent les neumes? Que représente la ligne? Combien de signes distinguez-vous?*

3° *Combien de lignes? (bientôt il y en aura cinq et même plus). Pourquoi, à votre avis des couleurs différentes?*

Que représente le signe placé au début de la portée (entouré)?

Des signes nouveaux apparaissent :

- la semi-brève (future croche) ;
- le point ;
- les premiers traits de division (futures barres de mesure) ;
- le losange succède au carré.

4° *Quels sont les signes nouveaux? Distinguez déjà : les rondes, les noires, les blanches. Qu'y a-t-il près de la clé ?*

5° *Connaissez-vous des pays qui ont conservé le système alphabétique ?*

Que signifie « Suite en D Majeur » ? Avez-vous déjà vu cette expression ?

2° **L'histoire du SI** (anciennement B) :

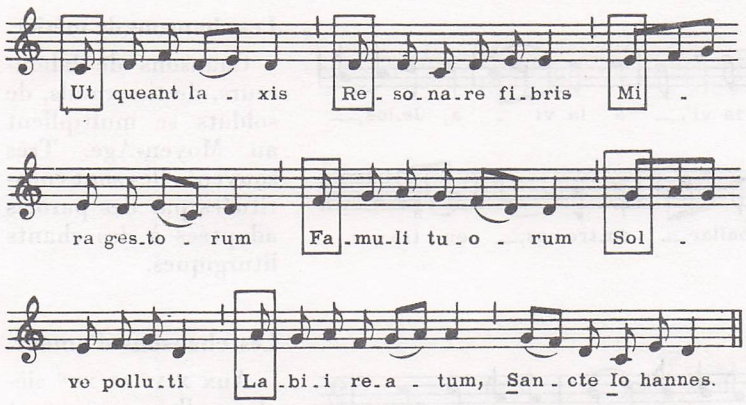
Le grégorien utilisait deux Si : le Si à un demi-ton du Do (notre Si naturel) et Si à un demi-ton du La (notre Si ♭) (voir p. 73). La même lettre B majuscule ou minuscule désignait les deux sons mais dans des écritures différentes. Il y avait :

Cette histoire du Si (la lettre B) fait comprendre quelle est l'origine de deux de nos signes d'altérations :

a) Le B arrondi ou B *mollis* pour ce qui donna ⟶ le *bémol.*

b) le ♮ *quadratus* ou carré pour ce qui donna ⟶ le *bécarre.*

3° **Les syllabes de Gui d'Arrezzo.**

L'HYMNE A SAINT-JEAN

Gui d'Arezzo (voir p. 124) remarqua que dans cette mélodie chaque vers débutait sur un degré plus élevé avec un demi-ton entre le 3e et le 4e. Il isola la première syllabe de chaque vers et obtint l'échelle musicale que nous connaissons bien :

UT RE MI FA SOL LA
Hexacorde naturel

a) *Chantez cette mélodie en tenant et marquant les notes encadrées. Puis chantez uniquement ces notes. Qu'obtenez-vous ?*

b) *Pourquoi hexacorde ?*

Mais il ne remplaça pas les lettres par les syllabes : il se servit des syllabes pour apprendre à ses élèves à chanter juste les fameux demi-tons des trois lettres A B C ou A B C. Sur le demi-ton il faisait toujours dire MI-FA afin d'assurer l'intonation ; ainsi une même lettre pouvait-elle avoir trois noms de syllabes différents puisqu'il y avait trois demi-tons : E F (par nature) A B (par bémol) B C (par bécarre). *On ne chantait donc pas les notes à leur hauteur réelle.*

mi fa mi fa mi fa

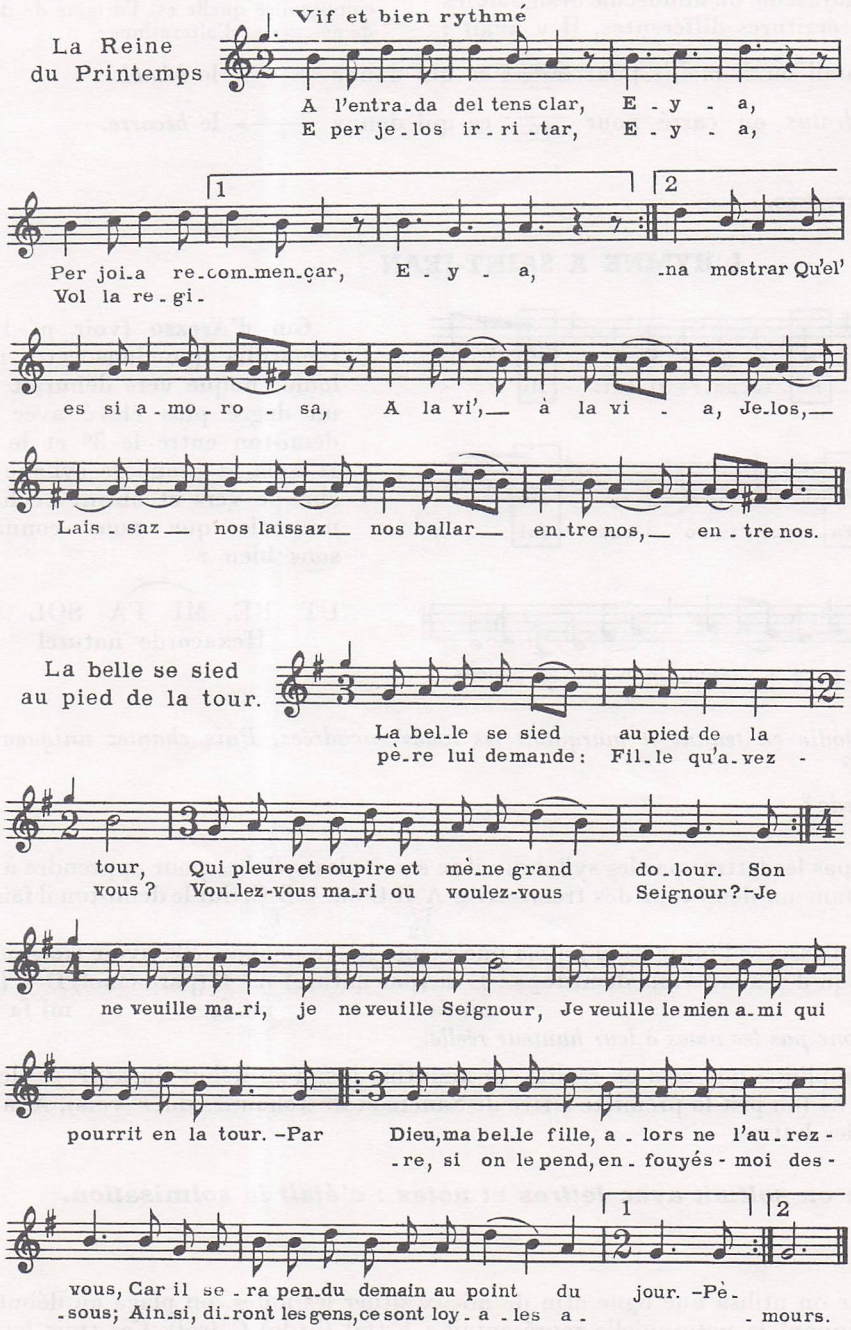
Ce système, plus compliqué que cela en réalité, se maintint jusqu'au début du XVIIe siècle. A cette époque on adopta le SI (on prit la première lettre de Sancte et de Johannes du 7e vers). A la fin du siècle, on abandonna les lettres.

Au Moyen-Age on solfiait avec lettres et notes : c'était la solmisation.

LES CLEFS.

Quand au XIIIe siècle on utilisa une ligne afin de mieux situer les notes, on plaça au début de cette ligne une lettre indiquant la note qu'elle représentait : F (fa) C (do) G (sol). Ces trois lettres par transformation dans l'écriture gothique donnèrent les clefs que nous connaissons aujourd'hui.

DOCUMENT 11 : *LA CHANSON PROFANE AU MOYEN-AGE*



Les chansons à danser.

Ce sont des rondeaux, des virelais, des ballades. « La Reine du Printemps » est une ballade provençale joyeuse et pleine d'entrain. E-Y-A est une exclamation reprise par le groupe des danseurs comme un refrain.

Les chansons de métier.

Chansons de laboureurs, de tisserands, de soldats se multiplient au Moyen-Age. Très souvent elles sont constituées par des paroles adaptées à des chants liturgiques.

Les chansons d'amour.

Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, elles continuent la tradition des chansons courtoises ou des « cansos » des troubadours. La chanson ci-contre date de la fin du XIV^e^ siècle. Le compositeur français Francis Poulenc l'a harmonisée pour chœur à 4 voix.

Connaissez-vous d'autres chants populaires sur le même sujet?

Il y a eu aussi beaucoup de chants de provinces, de saisons, de fêtes (Noël en particulier) que la tradition a conservés, et que l'on chante encore un peu partout.

DOCUMENT 12 : *LA MUSIQUE INSTRUMENTALE*

L'importance de la polyphonie vocale ne doit pas faire oublier l'existence d'une musique instrumentale tant au Moyen-Age qu'à la Renaissance.

AU MOYEN-AGE. On trouvait les instruments dans :

1° **Les Danses,** dont la « *carole* » fut la plus courante.

La Carole, accompagnée par des ménestrels.
Miniature du Roman de la Rose (Cliché *Giraudon.*)

Revoir Livre I, pages 138 *et* 139.

Observez la reproduction ci-contre. On distingue : danseurs et ménestrels.

a) Les danseurs : *sont-ils par couples? A quelle classe sociale appartiennent-ils?*

b) Les ménestrels : *de quel instrument jouent-ils? Rappelez-vous que les* douçaines *sont des sortes de hautbois et que le* chalumeau *désigne aussi bien la flûte que le hautbois.*

Les ménestrels étaient des musiciens de métier fixés à la cour ou auprès d'un seigneur. *Les jongleurs*, musiciens ambulants, erraient souvent à la recherche d'un travail. A Paris, il y avait la « *Rue aux jongleurs* », où les bourgeois de la ville allaient chercher les musiciens dont ils avaient besoin.

La carole, très souvent chantée, était une ronde à couplets et refrain.

2° **Les concerts des cours royales ou seigneuriales.**

« Le roi Charles V célébrait la fête des saints en service mélodieux de chants ; il avait pour cela souveraine chapelle qu'il entretenait richement et convenablement de toutes choses et recevait avec ses chantres et musiciens les souverains et les honorables personnes. » (Christine de Pisan.)

Au XV^e^ siècle, les ducs de Bourgogne entretiennent de véritables petits orchestres : le roi Philippe le Beau s'entoure de 10 trompettes, de joueurs de sacqueboute, de musette, de viole, de fifre, de flûte, de tambourin, de luth, etc.

3° **Les polyphonies vocales.**

Dans les polyphonies, les instruments doublaient certaines parties ou jouaient les valeurs longues des *teneurs* (voir p. 97 le *Kyrie* de Josquin des Prés).

Observez la gravure ci-contre. Chanteurs et instrumentistes sont groupés autour du livre de chant, le **lutrin.** Distinguez les divers instruments à vent : cornets a bouquin, sacqueboutes (futurs trombones).

École française, XV^e^ siècle.
Ms 22532, *B.N.*
(Cliché *Archives Photographiques.*)

LES FUTURS INSTRUMENTS SOLISTES.

Trois instruments, l'orgue, le luth et le clavecin vont se détacher progressivement de l'ensemble instrumental pour devenir, dès la fin du XVI^e siècle, les solistes qu'on appréciera aux XVII^e et XVIII^e siècles.

1° **L'orgue** est le premier instrument mentionné dans la Bible (Ugab). *L'hydraule* est l'orgue des grecs, puis des romains ; on l'a retrouvée en Egypte. Au Moyen-Age, on trouve :

a) *l'orgue portatif*, utilisé dans les processions ;

b) *l'orgue positif*, on devait le poser pour en jouer ;

c) *le grand orgue*, qui annonçait déjà les orgues imposantes des temps modernes.

L'orgue est un instrument à vent : c'est, en quelque sorte, une grande flûte de Pan dont on met en jeu les différents tuyaux à l'aide d'une soufflerie. On commande les tuyaux à l'aide du ou des claviers. Nous verrons dans le cours de Quatrième le rôle important de l'orgue au XVIII^e siècle.

Orgue portatif
Ange musicien de Hans Memling
(Cliché *Archives Photograghiques.*)

2° **Le luth** (revoir p. 93 du Livre I).

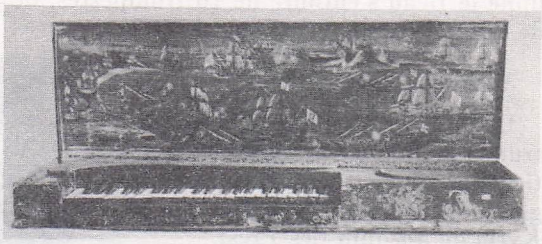
Nous savons déjà la place du luth dans la mélodie accompagnée (p. 102). Mais il eut deux autres rôles importants :

a) dès le XVI^e siècle on *réduisait* au luth des chansons polyphoniques, c'est-à-dire que l'on faisait entendre sur l'instrument les accords résultant de la rencontre des voix. On raconte qu'à la cour de François I^er les luthistes jouaient la célèbre « Bataille de Marignan » de Janequin.

b) Sur le luth on accompagnait les danseurs : ainsi prit-on l'habitude de jouer des suites de danses, de les écouter et de les réunir dans un ensemble qui prit le nom de *Suite*. La *Suite instrumentale* devint l'une des formes essentielles de la musique instrumentale au XVIII^e siècle (cours de 4^e).

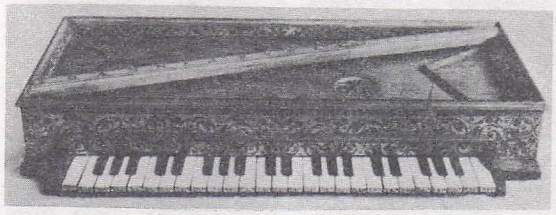
L'Espagne possédait la vihuela (p. 100).

3° **Le clavecin** (revoir pp. 88, 90, 92 du Livre I).



Clavicorde. *Musée du Conservatoire*
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Qu'est-ce qu'une épinette par rapport à un clavecin? Un clavicorde?



Virginal de Joannes Ruckers
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Ces instruments apparaissent dès le XIV^e siècle en Italie, en Allemagne, en Angleterre puis en France. Mais le luth leur demeure bien supérieur et ils n'ont de vogue que dans quelques milieux princiers. Leur heure n'est pas venue, mais ils préparent de loin la grande époque du clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles.

DOCUMENT 13 : *LES DIVERTISSEMENTS PROFANES*

Dans toutes les classes de la société, au Moyen-Age comme aujourd'hui, on se divertissait. Mais les jeux des vilains ou des roturiers ne ressemblaient pas aux « Entremets » ou aux « Mascarades » des nobles seigneurs ou des princes. De ceux-ci naquirent des spectacles qui devaient donner plus tard le ballet de cour et l'opéra.

LE BANQUET DU FAISAN, 1453

① — Dans le mois de février et de mars de cette année (1453), le duc de Bourgogne étant en sa ville de Lille-les-Flandres, il y eut plusieurs banquets et assemblées. Je veux vous parler des mets et entremets qu'on servit à ces banquets.

② — Dans la salle grande et spacieuse, tendue de tapisserie très belle, il y avait trois tables. Au bout de celle où se tenait assis le duc de Bourgogne, se trouvait le premier entremets et c'était une église avec croisées, verrières et faite de très gente façon, en laquelle il y avait une cloche sonnant et quatre chantres qui chantaient et jouaient de l'orgue quand leur tour venait.

③ — A la seconde table qui était la plus longue, se trouvait un pâté dans lequel il y avait vingt-huit personnages vivants, jouant des divers instruments...

④ — Sitôt que les convives furent assis à table, une cloche sonna très fort dans l'église et, après qu'elle eut cessé, trois petits enfants d'église et un ténor commencèrent une très douce chanson. Ensuite, dans le pâté un berger joua de la musette d'une manière très nouvelle.

⑤ — Puis, par la porte de la salle, entra un cheval à roulettes qui allait à reculons, richement couvert de soie vermeille, et sur ce cheval il y avait deux trompettes assis dos contre dos, sans selle, vêtus de casaques de soie grise et noire et qui avaient des faux visages. Le cheval les mena à reculons tout le long de la salle dans laquelle ils jouèrent de leur trompette...

⑥ — Après le cheval reculant, entrèrent successivement dans la salle : un monstre, puis un cerf merveilleusement grand et beau qui était tout blanc et portait de grandes cornes d'or. Et sur ce cerf était monté un jeune enfant de douze ans. L'enfant commença à faire entendre la partie haute d'une chanson et c'était le cerf qui tenait la partie de ténor.

⑦ — Après l'entremets du cerf, les chanteurs dirent un motet dans l'église et ensuite un lai fut joué dans le pâté. Ainsi, l'église et le pâté faisaient toujours entendre quelque chose entre deux entremets.

⑧ — Pour terminer, on fit dans le pâté une imitation de chasse, avec des gens qui glapissaient à la manière de petits chiens et de lévriers, et qui huaient les valets des chiens et les braconniers, et qui sonnaient des trompes dans le pâté, comme s'ils eussent été dans une forêt. Et par cette chasse, fut parfait et accompli tout l'entremets.

(Mathieu d'Escouchy.)

Il s'agit des divertissements donnés par le duc de Bourgogne au cours d'un banquet.

a) *Qui était duc de Bourgogne en* 1453 ?

b) *Relevez les instruments utilisés dans cette fête.*

c) *Au paragraphe* ③ *que formaient les* 28 *instrumentistes? Que pouvaient-ils jouer?*

d) *Au paragraphe* ⑧ *on parle d'une imitation de chasse. De quoi s'agit-il? (revoyez p.* 129).

e) *Relevez les formes de chant exécutées au cours de ce banquet.*

f) *Au paragraphe* ④, *on parle de trois enfants et d'un ténor. Que chantaient-ils? Un conduit, un motet, une chanson polyphonique?*

g) *Au paragraphe* ⑥ *le chant est à* 2 *voix : comment le prouvez-vous?*

h) *Au paragraphe* ⑦ *on retrouve les* 4 *chantres du début. Que chantent-ils? Pouvez-vous donner une définition de* l'entremets ? *Le mot prend toujours un s.*

i) *Au paragraphe* ⑤ *on parle de faux visages. De quoi s'agit-il? Les entrées de tels personnages s'appelaient* mômeries. *On en a conservé les coutumes aux fêtes du Carnaval.*

En Italie, ces divertissements spectaculaires se déroulaient dans la rue avec cortège et chars : c'étaient les *mascarades.*

En France, ces spectacles de cour auxquels on donna de plus en plus de soin devinrent *les ballets de cour* : on y jouait la pantomime et la comédie, on y écoutait des chanteurs, des chœurs et des orchestres.

DOCUMENT 14 : « *CURIOSITÉS MÉDIÉVALES* »

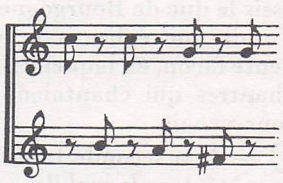
SAVEZ-VOUS CE QU'EST... ?

LE ROMAN DE FAUVEL. C'est un poème satirique du XIV^e^ siècle et contenant plus de cent cinquante pièces vocales allant de la mélodie grégorienne au motet en passant par le lai, le déchant, le virelai, le rondeau, etc.

Ce roman s'en prend aux abus de l'église et d'autres hommes de la société. Il symbolise tous les vices sous les traits d'un cheval (un âne fauve) dont le nom est formé par la première lettre des six vilenies du siècle.

Flatterie
Avarice
Vilenie
Vanité
Envie
Lâcheté

« Tous les hommes passent leur temps à torcher Fauvel », dit le roman. C'est un document important sur la musique du Moyen-Age. Son auteur est Gervais Du Bus.

LE HOQUET. C'est un procédé d'écriture polyphonique qu'on peut imaginer à travers les contretemps des fanfares militaires. Au lieu des mélodies entières, celles-ci sont fragmentées en syllabes, et chaque voix émet à tour de rôle une syllabe. En chantant, on a l'impression d'avoir le hoquet.

On l'appelait aussi *déchant tronqué*. Il fut très en faveur au XIV^e^ siècle ; Guillaume de Machaut l'appréciait beaucoup.

LES MINNESINGER
LES MEISTERSINGER

Meister : Maître
Singer : Chanteur

a) Les minnesinger étaient les troubadours allemands. Le plus célèbre fut Walter Van Der Vogelweide (XIII^e^ siècle).

b) Les meistersinger étaient « les maîtres chanteurs ». Wagner les a mis en scène dans un de ses opéras. On les formait dans des écoles de chant :

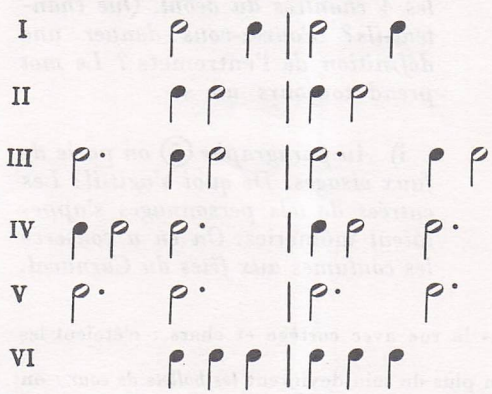
« Qui ne sait pas encore très bien lire la tablature est un écolier ; qui la connaît parfaitement est un ami de l'école ; qui connaît plusieurs airs, environ cinq ou six, est un *chanteur* ; qui a composé des paroles pour un air donné est un poète ; qui invente un air est appelé *maître* » (XIV^e^-XV^e^ siècles).

DIABOLUS IN MUSICA

3 tons
(quarte augmentée)

On désignait sous cette expression « le diable en musique » l'intervalle fa-si de trois tons (triton), difficile à chanter. On l'évitait à tout prix, et pour l'éviter on en vint à abaisser le si d'un demi-ton : d'où les 2 B utilisés dans la notation (voir p. 131) et l'utilisation du bémol.

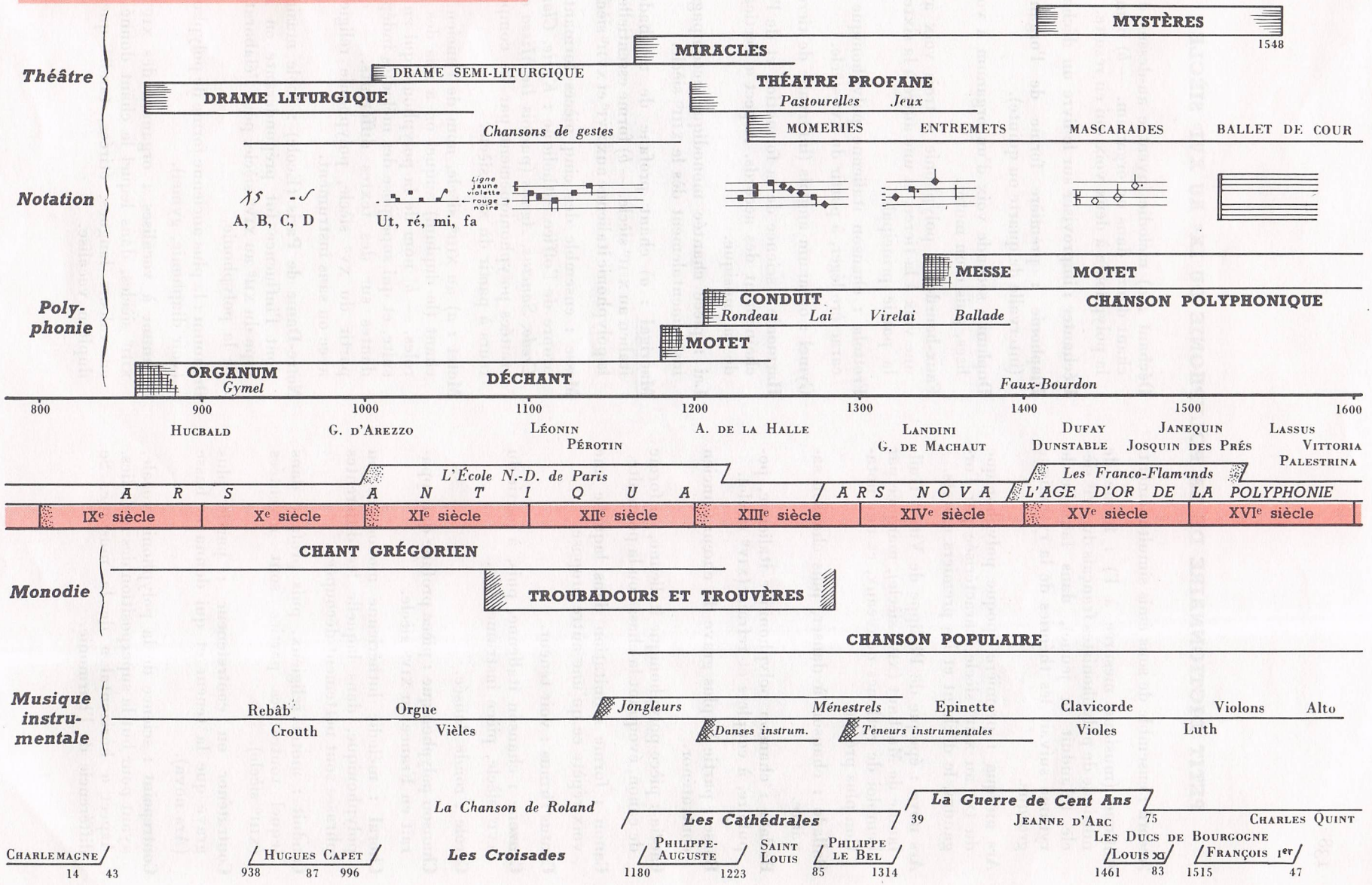
LES MODES RYTHMIQUES.



On appelle ainsi les rythmes qu'utilisaient dans leurs chansons les troubadours. Il y avait six modes, tous ternaires, pouvant s'inscrire dans une mesure à trois temps ou multiple de trois.

On constate que la blanche seule n'existait pas, ni la ronde, ni deux noires isolées.

LA MUSIQUE DU IXe AU XVIe SIÈCLE



PETIT DICTIONNAIRE DE LA POLYPHONIE DU IXe AU XVIe SIÈCLE

Accord : ensemble de sons émis simultanément.

Antique (musique mesurée à l') : forme de musique de polyphonistes français du XVIe siècle (Mauduit le jeune), dans laquelle le rythme suivait les théories de la rythmique grecque.

Ars antiqua : première époque polyphonique du IXe au XIIIe siècle, caractérisée par l'organum, le déchant et les premiers motets.

Ars nova : époque de Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut (XIVe siècle), marquée par l'emploi de rythmes nouveaux, et une notation plus précise.

Ballade : chanson à danser, puis chanson savante.

Ballata : chanson polyphonique italienne, populaire, à couplets et refrain (XIVe siècle).

Basse : partie la plus grave du chœur ; ancien contraténor.

Caccia : pièce polyphonique italienne, en forme de canon, évoquant la chasse ou la poursuite.

Canon : forme d'imitation dans laquelle une voix répète ce qu'une autre propose.

Cantus firmus : voir teneur.

Canzone : chanson italienne, puis, à partir du XVIe siècle, pièce instrumentale.

Carole : ronde dansée.

Chanson polyphonique : pièce profane qui apparaît en France au XIVe siècle.

Choral : mélodie luthérienne monodique ou polyphonique, dans laquelle les différentes phrases sont nettement découpées.

Conduit : motet religieux, puis profane dans lequel toutes les parties sont inventées (XIIIe siècle).

Contraténor ou contreteneur : partie plus grave que la teneur et qui donna la basse (Ars nova).

Contrepoint : science de la polyphonie vocale, ayant pour but la superposition des mélodies. Aspect « horizontal » de la musique. Se différencie de l'harmonie.

Déchant : *a*) mélodie inventée au-dessus d'un chant donné dans un organum. — *b*) nom de la polyphonie à deux voix qui en résulte.

Déchanter : improviser sur le livre un déchant.

Diaphonie : première forme de l'organum (intervalle de quarte ou quinte).

Duplum : seconde voix d'un organum à vocalises, puis d'un motet.

Faux-bourdon : polyphonie à trois voix avec une voix à la tierce, et une autre à la sixte de la partie principale.

Frottola : chanson italienne polyphonique de caractère léger, à partir du XVe siècle.

Gymel : organum anglais (intervalle de tierce).

Harmonie : science de la formation et de l'enchaînement des accords. Aspect « vertical » de la musique.

Lai : pièce chantée monodique accompagnée instrumentalement dès le XIIIe siècle.

Madrigal : *a*) chant profane de troubadour italien au XIIIe siècle. — *b*) forme essentielle de la polyphonie italienne aux XVIe et XVIIe siècles.

Messe : ensemble des cinq pièces formant le propre de l'office catholique : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus* (parfois *Ite Missa est*), traitées polyphoniquement par les compositeurs à partir du XIVe siècle.

Motet : *a*) au XIIIe siècle, nom de l'ancien déchant (le duplum) auquel on a mis des paroles. — *b*) nom de la polyphonie qui en résulte, et qui superpose des mélodies indépendantes sur des textes différents. — *c*) à partir du XVe siècle, polyphonie religieuse avec ou sans instrument.

Notre-Dame de Paris (Ecole) : école musicale dont l'influence fut prépondérante en Europe du XIIe au XIVe siècle, pour l'élaboration de la polyphonie.

Organum : la plus ancienne forme de polyphonie (voir diaphonie, gymel).

Organum à vocalises : organum des XIIe et XIIIe siècles, dans lequel le chant donné est en valeurs longues, étirées, tandis que le duplum vocalise.

Polyphonie : musique à plusieurs parties superposées.

Quadruplum : voix supérieure des polyphonies des XIII^e^ et XIV^e^ siècles (4^e^ voix). Deviendra le superius.

Qui veut déchanter... célèbre traité du XI^e^ siècle, fixant les règles du déchant.

Rondeau : forme dansée, puis chantée, monodique ou polyphonique du XIII^e^ siècle, caractérisée par l'alternance refrain-couplets.

Serments de Strasbourg de la musique : plus ancienne diaphonie connue (IX^e^ siècle).

Superius : voix aiguë d'une polyphonie. Deviendra le soprano. Autrefois quadruplum.

Teneur : nom, à partir du XIII^e^ siècle, de la partie donnée d'une polyphonie. D'abord liturgique, elle devint profane. On dit aussi Cantus firmus.

Triplum : Troisième voix d'une polyphonie (motet, déchant ou conduit).

Virelai : forme lyrique à refrain, monodique avec ou sans accompagnement, ou polyphonique à partir du XIII^e^ siècle.

Danse des Pastoureaux. Miniature du XV^e^ siècle. *B. N.*
(Cliché *Giraudon.*)

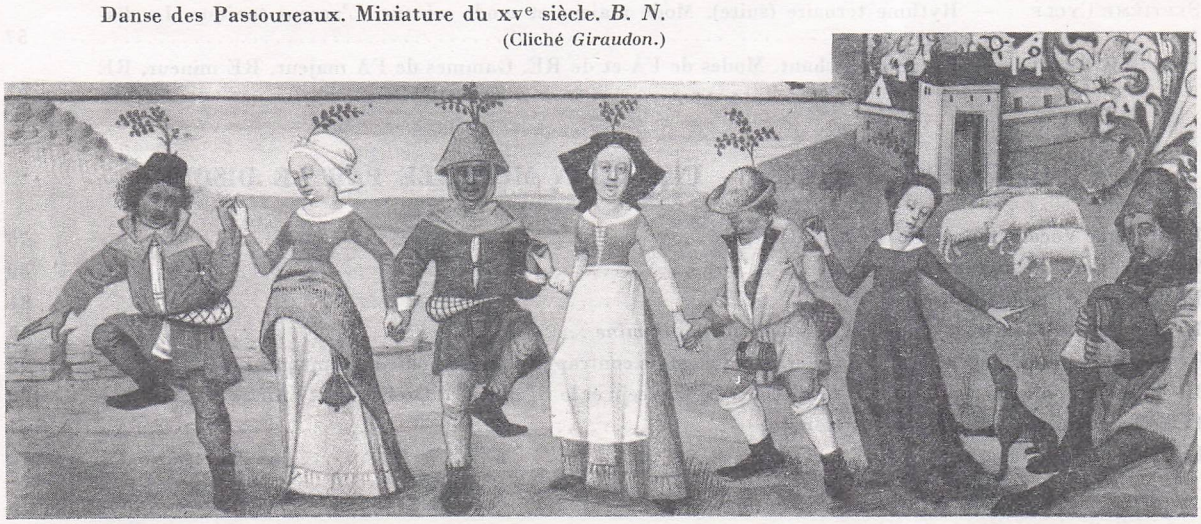


TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE. — LE LANGAGE MUSICAL

Pages

PREMIER CYCLE. — Pulsation. Noire. Soupir. Blanche. Demi-Pause. Tonique. Construction de phrases ... 5

DEUXIÈME CYCLE. — Mesure à 4 temps. Dominante. Quinte, quarte, octave. Chiffrage. Construction de phrases à la manière du contrepoint ... 13

TROISIÈME CYCLE. — Mesure à 2 temps. Médiante. Majeur et mineur. Proverbes sur 3 notes ... 23

QUATRIÈME CYCLE. — Mesure à 3 temps. Bémol et dièse. Accord parfait. Rythme de marche. Rythme allongé ... 33

CINQUIÈME CYCLE. — Croche. Demi-soupir. Tierce. Pentacordes majeurs et mineurs ... 41

SIXIÈME CYCLE. — Rythme ternaire. Sensible. Sous-tonique. Mesures simples et composées ... 49

SEPTIÈME CYCLE. — Rythme ternaire (suite). Mode majeur et mode mineur. L'accent tonique. Le diapason ... 57

HUITIÈME CYCLE. — Etude d'un chant. Modes de FA et de RE. Gammes de FA majeur, RE mineur, RE majeur ... 67

DEUXIÈME PARTIE. — INITIATION MUSICALE PAR LE DISQUE

La Musique Vocale. L'oratorio. *La Fille de Jephté* ... 76

La Voix. *Cavatine de Figaro* ... 80

Le Chœur. *Le Chant des Oiseaux* ... 84

Le chœur à voix égales. Le chant à l'unisson. *Inclina Domine* ... 89

Trois aspects du langage choral. Style harmonique, style contrapuntique. Mélodie accompagnée ... 92

Le chant accompagné. Le Luth et l'Air de cour. Le Clavecin et le Récitatif. L'Orchestre et l'Air ... 100

Le Soliste. Soprano, alto, ténor, baryton, basse ... 104

Les Ensembles. Duos, trios, etc. ... 112

TROISIÈME PARTIE. — DOCUMENTS POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

DOCUMENT 1. — L'Organum parallèle ... 119

— 2. — Le Déchant ... 120

— 3. — L'Organum à vocalises ... 121

— 4. — Le Motet et le Conduit ... 122

— 5. — Les premiers maîtres de la polyphonie ... 124

— 6. — L'Ars Nova ... 125

— 7. — L'Ecole franco-flamande ... 126

— 8. — L'âge d'or de la polyphonie (*Lassus*, *Victoria*, *Palestrina*) ... 127

— 9. — La Polyphonie dans les autres pays ... 129

— 10. — L'Histoire des notes ... 130

— 11. — La chanson profane au Moyen-Age ... 132

— 12. — La Musique instrumentale ... 133

— 13. — Les divertissements profanes (*Le Banquet du Faisan*) ... 135

— 14. — Curiosités médiévales ... 136

— 15. — La Musique du IX^e^ au XVI^e^ siècle ... 137

PETIT DICTIONNAIRE DE LA POLYPHONIE ... 138

TABLE DES CHANTS

	Pages
La Noce des Oiseaux (*L'Alouette et le pinson*)	6
L'Apprenti pastouriau (*Quand j'étais chez mon père*)	12
Fr. Cockenpot. — Brume	14
Chanson de la Cigale	24
Cherubini. — Canon à 3 voix (*Ah ! C'est ta joie*)	30
Noël du Bas-Quercy (*Je me suis levé par un matinet*)	32
Noël du Poitou (*D'où viens-tu, bergère?*)	32
Le Ranz des Vaches (*Les Armaillis des Colombettes*)	34
C. Geoffray. — Le vent	38
Ah ! Dis-moi donc, bergère	42
Coucou (*L'hiver qui tout désole*) canon à 3 voix	42
Mardi-gras, n't'en va pas	48
Le trente et un du mois d'août	50
Dies irae	53
Chant de troubadour	53
Nous quittons les Pâques	56
Le Roi s'en va-t-en chasse	58
Rame, rame donc. Canon à 4 voix	59
Depuis Paris jusqu'à Valence	59
Chant de quête (*Voici le joli mois de mai*)	66
Rossignol qui va-t-en France	70
Las mis penas	71
Vagabondages	74
Janequin. — Le chant des Oiseaux (extrait)	87
Inclina Domine	91
Vole l'alouette	93
Berceuse tchèque	95
J.-S. Bach. — Choral	99
G. Bataille. — Chanson à boire (Air de cour)	102
La Reine du printemps	132
La Belle se sied au pied de la tour	132

TABLE DES DISQUES COMMENTÉS

Carissimi. — La Fille de Jephté	78
Rossini. — Le Barbier de Séville (Cavatine de Figaro)	82
Janequin. — Le chant des Oiseaux	87
Chant Grégorien : Inclina Domine	91
Chant Populaire : Berceuse tchèque	95
Josquin des Prés. — Messe « Hercules dux Ferrarie »	96
J.-S. Bach. — Oratorio de Noël	98
Luis de Milan. — Toda mi vida os ame	101
Mozart. — Les Noces de Figaro (Air de Suzanne)	105
Purcell. — Didon et Enée (Adieux de Didon)	107
Schumann. — In der Fremde	109
Lully. — Alceste (Air de Caron)	111
Messager. — Véronique (Duo de l'âne)	113
Rameau. — Les Indes Galantes (La fête du soleil)	117
Léonin. — Deum time	121
Victoria. — O vos omnes	128

INDEX ALPHABÉTIQUE

(*Voir aussi le* **Petit Dictionnaire de la polyphonie,** *page* 138)

	Pages
A cappella	77
Air	103
Air de cour	102
Alboni (Marietta)	106
Alphonse le Savant	101
Alto (voix)	106
Anacrouse	19, 25
Antienne	91
Arcadelt	128
Ars antiqua	125
Ars nova	125
Bach (J.-S.)	94, 98, 112, 114
Ballade	125
Ballata	129
Ballet de cour	135
Baryton	108
Basse (voix)	110
Basse obstinée	107
Bataille (G.)	102
Binchois	126
Borodine	89
Britten (B.)	107
Bus (Gervais du)	136
Byrd	85, 128
Caccia	129
Canon	92
Cantate	98
Carissimi	78
Carole	133
Caruso	108
Castrat	110
Cavatine	82
Chaliapine	110
Choral	98
Claude le Jeune	128
Clavecin	134
Clavicorde	134
Conduit	122
Contralto	106
Contrepoint	92
Contrepoint (A la manière du)	20
Cornet à bouquin	133
Costeley	85, 126
Da capo	34
Debussy	85, 114
Déchant	93, 120
Diabolus in musica	136
Distler	85
Dowland	85, 128
Du Fay	126
Dugazon	106
Dunstable	85, 126
Duo	112
Duplum	121
Encina	85, 100
Entrée	117
Entremets	135
Fauvel (Roman de)	136
Faux-bourdon	129
Fifre	133
Flûte	133
Frottola	129
Fugué (style)	93
Gabrieli	128
Gastoldi	128
Goudimel	128
Guédron (P.)	102
Gymel	119, 129
Halle (Adam de la)	122, 124
Hassler	85, 128
Haute-contre	108
Hexacorde	131
Honegger	114
Hoquet	136
Hucbald	124
Hydraule	134
Ibert (J.)	89
Indy (Vincent d')	85
Introït	91
Isaac	85
Janequin	85, 86, 126
Jongleur	133
Josquin des Prés	85, 96, 126
Lai	125
La Lande	112
Landini	129
Lassus (Roland de)	85, 93, 127
Lecoq	113
Léonin	121, 124
Lied	109
Lully	111
Luth	102, 133, 134
Lutrin	123, 133
Machaut (Guillaume de)	125
Madrigal	129
Malibran	106
Mascarade	135
Mauduit	128
Meistersinger	136
Ménestrel	125, 133
Messager (A.)	113
Messe	126
Mezzo-soprano	106
Milan (Luis de)	100, 101
Minnesinger	136
Mômerie	135
Monteverdi	114
Motet	122, 126
Moulinié (A.)	102
Moussorgsky	114
Mozart	105, 114
Mue	110
Musette	133
Narvaez (Luis de)	100
Neume	130
Notre-Dame de Paris	124
Obrecht	126
Ockeghem	85, 126
Odon de Cluny	130
Offenbach	113
Ogier	124
Opérette	113
Organum	119, 121
Orgue	118, 134
Palestrina	85, 128
Passereau	128
Pentacorde	46

	Pages
Pentatonique	60
Pérotin	124
Poulenc (Fr.)	89, 132
Praetorius	85
Psalmodie	91
Purcell	107
Quadriplum	121
Quatuor	112
Rameau	115
Ravel	85
Récitatif	103
Rondeau	125
Rossini	82
Sacqueboute	133
Schubert	114
Schumann	109
Scot	124
Solmi	131
Solo	90
Soprano	104
Spiritual	89
Tambourin	133
Teneur	96, 121, 122
Ténor	108
Trio	112
Triplum	121
Triton	136
Unisson	90
Verdi	123
Victoria (nom espagnol) ou Vittoria (nom italianisé)	85, 101, 128
Vièle à archet	100
Vihuela	100
Viole	133
Virelai	125
Virginal	134
Vitry (Philippe de)	125
Wagner	114, 136

Ecole française, début XIVe siècle. Bible latine de l'Abbaye de Saint-Bertin. *Bibliothèque de Saint-Omer*

(Cliché *Archives Photographiques.*)

I.S.B.N. 2-85868-002-7
© 1963 by Éditions Van de Velde, Tours.
Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

Toute reproduction, même partielle, est interdite.
Une copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photographie, micro-film, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire.

IMPRIMERIE TARDY. BOURGES
D. L. 3e trim. 1965 - 52086/226 (4472)
Imprimé en France

EDITIONS VAN DE VELDE

Des méthodes pour :

le piano

Méthode Rose : *1re, 2e et 3e année de piano.*
Le Délateur : *Cours gradué de mécanisme pianistique.*
Sonatines graduées : *Volume 1, très facile - Volume 2, facile.*
Piano, jazz, blues and Co : *Volume 1, très facile - Volumes 2 et 3, faciles.*
Invitation à l'improvisation

le violon

Le Petit Paganini : *1re, 2e et 3e année de violon.*
Classiques Albums : *Morceaux choisis très gradués.*
Duos choisis : *Pour 2 violons - Volume 1, 1re position - Volume 2, 1re et 3e positions.*

la flûte

Flûtabec *de Ernest Van de Velde.*
La flûte à bec et l'éducation sensorielle *de M.A. Le Galloudec.*
Falado *de Michel Lepesant - Solfège par la flûte - Livre élève et maître.*
Bibliothèque pour ensemble de flûtes *de Michel Lepesant (10 titres).*

le solfège

Solfège populaire : *Volume 1 : clé de sol - Volume 2 : clé de fa.*
Méthode rythmique ABC : *Volume 1, très facile - Volume 2, facile.*

l'histoire de la musique

La Musique *de Jacques Chailley.*
L'histoire de la musique en bandes dessinées *Tome 1 : des origines à Mozart.*
Tome 2 : de Beethoven à Wagner.
Tome 3 : de Mahler à nos jours.

des livres :

guides pratiques

Le guide pratique du piano *de Daniel Magne.*
Le guide pratique du chant choral *de Marcel Corneloup.*

technique et musicologie

L'art du piano *d'Heinrich Neuhaus.*
De la musique à la musicologie *de Jacques Chailley.*
Musique, langage vivant *de Sabine Bérard.*
La Chanson à la Renaissance *de Jean-Michel Vaccaro.*
L'Homme et le piano *de Monique Deschaussées.*

essais et bibliographies

Le Vlac, approche lyrique du chant napolitain *de Dominique Bourlet.*
Gershwin - Chronique de Broadway *d'Alain Lacombe.*
Mademoiselle - Entretiens avec Nadia Boulanger *de Bruno Monsaingeon.*
Le violon intérieur *de Dominique Hoppenot.*

livres d'art

Callas, les images d'une voix *de Sergio Segalini.*
L'Ymagier d'Erik Satie *d'Ornella Volta.*
Le grand livre du piano *de Dominique Gill.*
Les Musichiens *de Peter Westenholz*

partitions :

Edition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven
par Igor Markevitch. 9 volumes.

Tous ces ouvrages sont disponibles chez les marchands de musique.

Catalogue sur demande aux

Editions Van de Velde, La Petite Plaine, Fondettes 37230 Luynes, France

Ventes comptant : PARIS. 12, rue Jacob - 75006 PARIS. Tél. : 325-93-43

I.S.B.N. 2-85868-002-7

imprimé en France

IMPRIMERIE TARDY QUERCY